schweigt, so ist das eins der deutlichsten Symptome der Schwächung ihrer geistigen Energie. «Longinus» ist von der unzerreißbaren Traditionskette der Mittelmäßigkeit abgewürgt worden. Ist sie vielleicht der stärkste Träger der literarischen Kontinuität?

Das ausgehende Altertum hat noch zauberhafte Schöpfungen hervorgebracht wie jene herrliche Einlage im Roman des Apuleius: das Märchen von Amor und Psyche, das Walter Pater seinem *Marius the Epicurean* eingefügt hat; wie das *Pervigilium Veneris* eines unbekannten Römers[1]. Es erhebt sich aus dem Schutt der Jahrhunderte wie die drei schlanken Säulen des Dioskurentempels auf Piranesis Veduten das *Campo vaccino* überragen. Dichtungen von so knospender Schönheit konnten in den verrufensten Zeiten des Verfalls aufblühen – und unsere gedankenlose Geschichtsbetrachtung enthüllt sich wieder in ihrer Fragwürdigkeit. Das *House Beautiful* fügt sich alle Spolien der Jahrhunderte ein, wie der Markusdom sie in der opalenen Luft Venedigs bindet.

Wir hatten uns gefragt, wann zuerst die Angleichung des Dichters an den Weltenschöpfer auftauche, und müssen diesen Faden wieder aufnehmen, um unsere Untersuchung zu einem sinnvollen Ende, wenn auch nicht zu einem Abschluß zu führen. «Longinus» hatte die Fehlerkritik als subaltern abgewiesen. Die großen Autoren sind nicht fehlerfrei, aber sie alle wachsen über die Sterblichkeit hinaus (*ἐπάνω τοῦ θνητοῦ*). Ihre «Höhe» erhebt sie in die Nähe von Gottes Geistesmacht (*ἐγγὺς αἴρει μεγαλοφροσύνης θεοῦ*). Man hat verwandte Gedanken bei dem Neupythagoreer Numenios, bei Philostratos, bei Plotin finden wollen, also bei Schriftstellern des zweiten und dritten Jahrhunderts. Es handelt sich aber immer nur um beiläufige, kaum greifbare Äußerungen, die man pressen muß, um das gewünschte Ergebnis zu gewinnen[2]. Keiner der Genannten stellt den Satz auf, das dichterische Schaffen könne mit dem des Weltenschöpfers verglichen werden. Und doch hat ein Autor des ausgehenden Altertums diesen Vergleich anläßlich Virgils gezogen und ausgeführt. Aber auch die Geschichtschreiber der Kritik lesen ihn nicht mehr oder doch flüchtig, weil er als öder Kompilator und Antiquar gilt: es ist Macrobius[3]. Er findet Bezüge zwischen der Struktur der *Aeneis* und der des Kosmos. Die Betrachtung mündet in dem Aufweis einer Analogie zwischen dem Schaffen Virgils einerseits, dem der «Mutter Natur» (*Natura parens*) und des göttlichen Weltenbildners anderseits. Die gelehrte Sammlertätigkeit des Macrobius kann sich mit dem Höhenflug der griechischen Neuplatoniker nicht vergleichen. Aber seine Gelehrsamkeit ist eine Form der Pietät. Grammatik, Rhetorik, Altertumskunde leiten ihn beim Studium Virgils. Getragen ist es von einer religiösen Verehrung des Dichters. Daher liegt ein tiefer historischer Sinn in der unscheinbaren Tatsache, daß der spätheidnische Virgilkultus zum erstenmal, wenn auch tastend, den Gedanken vom schöpferischen Dichtertum ausspricht. Er glimmt auf wie ein mystisches Lämpchen am Abend der alternden Welt. Fast anderthalb Jahrtausende hindurch war er erloschen. Im morgendlichen Glanz von Goethes Jugend leuchtet er wieder auf.

[1] Vgl. meine Übersetzung in der Zeitschrift *Merkur* 1948.

[2] Sikes 238 ff. – Atkins II 344 f. – Zeus als Weltenschöpfer: Julius Ammann, *Die Zeusrede des Ailios Aristeides*, 1931, SS. 15, 19, 46. [3] Näheres unten S. 443.

Wir schließen unsern Gang. Die hier gebotenen Untersuchungen über das Mittelalter bilden einen organischen Zusammenhang, der für sich bestehen kann. Die Betrachtungsweise greift aber methodisch und gegenständlich über das Mittelalter hinaus. Das hoffe ich in künftigen Arbeiten darzulegen *in questa tanto picciola vigilia de' nostri sensi ch'è del rimanente.*

EXKURSE

I.
MISSVERSTANDENE ANTIKE IM MITTELALTER

WER Rom gesehen hat, kennt die antiken «Rossebändiger» (Dioskuren) auf dem Quirinal, der nach ihnen noch heute Monte Cavallo heißt. ADOLPH GOLDSCHMIDT hat mitgeteilt, was die *Mirabilia Romae*, ein Romführer des 12. Jahrhunderts, darüber berichten: «Die marmornen Pferde – höre, weshalb sie nackend (d.h. ungezäumt) dargestellt wurden und auch die Männer nackend, und was sie bedeuten. – Zur Zeit des Kaisers Tiberius kamen nach Rom zwei junge Philosophen Praxiteles und Fidias[1], die der Kaiser, da er ein Kenner solcher Wissenschaften war, gern in seinem Palast aufnahm. Er sagte zu ihnen: Warum tretet ihr nackend ein? Worauf sie antworteten: Weil alle Dinge uns nackend und unverhüllt sind und wir die Welt für nichts einschätzen, deshalb gehen wir eben nackend und besitzen gar nichts; zum Beispiel werden wir dir, Herr Kaiser, alles, was du in unserer Abwesenheit in deinem Zimmer tags und nachts vornimmst, aufs Wort genau sagen können. Darauf sagte der Kaiser: Wenn ihr das wirklich tut, was ihr da sagt, gebe ich euch alles, was ihr wollt. Sie antworteten: Wir fordern kein Geld, Herr Kaiser, sondern ein Denkmal für uns. Am folgenden Tage berichteten sie dem Kaiser der Reihe nach alles, was er in jener Nacht vorgenommen hatte; deshalb ließ er ihnen das versprochene Denkmal machen, so wie sie es haben wollten, nämlich nackte Pferde, welche die Erde stampfen, und ferner halbnackte Männer, die neben den Pferden stehen und mit erhobenen Armen und eingebogenen Fingern die Zukunft verkünden, denn so, wie sie selbst unverhüllt sind, so ist ihrem Geiste alle Weisheit der Welt unverhüllt» (*Vorträge der Bibl. Warburg 1921–1922*, 1923, S. 43). Ein anderes Beispiel für mittelalterliche Umdeutung antiker Dokumente bietet die Reiterstatue des Marc Aurel auf dem Capitol. «Die Statue ist vor dem Schicksal der Zerstörung bewahrt geblieben; durch die Umtaufung auf den Namen Constantins, des ersten christlichen Kaisers, verlor sie nicht nur ihren anstößigen Charakter, sondern sie erhielt sogar einen Ehrenplatz vor dem Lateranpalast, den Constantin den Päpsten geschenkt haben soll. Dort hielt sie die Phantasie der Römer wach, welche die mannigfachsten Sagen um den Reiter spann. Man glaubte allmählich nicht mehr an seine Fürstenwürde, denn jeder mittelalterliche Herrscher legitimierte sich durch seine Krone. Man suchte einen Grund für das Fehlen des seitdem aufgekommenen Sattels, glaubte in dem Schmuck zwischen den Ohren des Pferdes einen Vogel zu erkennen, für den man eine Deutung brauchte. Ja, daß die Reiterfigur überhaupt geschaffen worden war, verlangte eine Erklärung. Das seltsamste aber blieb der gedrungene Barbar, der einstmals unter dem Vorderhufe des Pferdes mit gebundenen Armen kauerte. Dieses beliebte Motiv der klassischen Kunst war vollends unverständlich geworden. Aber die Geschichte von dem braven Marcus wußte alle diese Fragen zu beantworten. Dieser hatte nämlich ein Denkmal versprochen bekommen, falls er das schwer bedrängte Rom befreien würde. Deshalb ritt er auf ungesatteltem Pferd nächtlich aus und entdeckte durch den Schrei eines Vogels den feindlichen, zwerghaft kleinen König der Feinde, den er glücklich fing und mit gebundenen Armen den Römern brachte. Diese vertrieben nun die übrigen Bedränger und errichteten ihrem Retter das Denkmal, das alle die einzelnen Züge der tapferen Tat für die Nachwelt festhalten sollte» (PERCY ERNST SCHRAMM in *Vorträge der Bibl. Warburg 1922–23*, Erster Teil, 1924, 152 f.).

JEAN ADHÉMAR (*Influences antiques dans l'art du moyen âge français*, 1939, 208 ff.) gibt Belege für die Constantinverehrung des Mittelalters aus Honorius von Autun (*PL* 172, 710 f.) und Adam Scotus von Prémontré, der empfiehlt, Constantin an den Mauern der Kirchen anzubringen (*PL*

[1] Die Statuen erhielten die Aufschriften *opus Fidiae, opus Praxitelis* im 4. und 5. Jahrhundert von der Hand heidnischer Kunstfreunde, um sie vor der Zerstörung durch die Christen zu bewahren (JOH. GEFFCKEN, *Der Ausgang des griechisch-römischen Heidentums*, 1920, 181 und 306 Anm. 34).

198, 713). Solche Darstellungen sind in Frankreich sehr häufig und gehen auf die Lateranstatue zurück. Auch der Bamberger Reiter scheint ja ein Constantin zu sein. – Die «antiken Romane», die seit 1150 in Frankreich Mode werden, enthalten Schilderungen von Bildwerken, die für die Antike *alla francese* bezeichnend sind. Vgl. OTTO SÖHRING, *Werke bildender Kunst in altfranzösischen Epen*, Diss. Erlangen, 1900, und ADHÉMAR 231.

In karolingischer Zeit wird das Amphitheater in Verona als Labyrinth aufgefaßt (*Poetae* I 119, 3).

Es gibt aber auch Mißverständnisse aus simpler Unwissenheit. Ein Angelsachse des 8. Jahrhunderts macht Venus zum Mann[1]. Auch das Umgekehrte kommt vor. In einer uns verlorenen Schrift sagt Aristoteles, wie Boethius (*Consolatio philosophiae* III, pr. 8) mitteilt: wenn die Menschen die Augen des Lynkeus hätten und durch Wände hindurchschauen könnten, würden sie unter dem wunderschönen Leibe des Alcibiades die eklen Eingeweide erkennen. *Alcibiadis pulcherrimum corpus* – das konnte doch nur auf eine berühmte Schöne des Altertums gehen. Sie erscheint in Villons *Ballade des dames du temps jadis*:

> *Dictes moy ou, n'en quel pays,*
> *Est Flora la belle Romaine,*
> *Archipiada, ne Thais ...*

Auch bei Dante begegnen Mißverständnisse[2].

[1] WILHELM LEVISON, *England and the Continent in the Eighth Century*, 1946, S. 302.

[2] Ich habe Einiges zusammengestellt in *ZRPh* 63, 1943, 288ff. – Über mittelalterliche Mißverständnisse einer Horazstelle vgl. unten Exkurs XIX.

II.
DEVOTIONSFORMEL UND DEMUT

DEVOTIONSFORMEL ist ein Kunstausdruck der mittelalterlichen Urkundenlehre. Zum «Protokoll» einer Urkunde gehört die Angabe von Namen und Titel des Ausstellers (*intitulatio*). Dieser aber ist «häufig verbunden mit der Devotionsformel, die dem Gedanken Ausdruck verleiht, daß der Aussteller seine irdische Sendung der Gnade Gottes verdanke» (H. BRESSLAU, *Handbuch der Urkundenlehre* I², 1912, 47). «Ursprung und Geschichte der Devotionsformeln» hat KARL SCHMITZ in einer 1913 erschienenen Arbeit untersucht[1]. Er versteht unter Devotionsformel diejenige Formel, «durch die der Aussteller dem Gefühl der eigenen Niedrigkeit oder der Abhängigkeit von einem Höheren, namentlich von Gott, Ausdruck verleiht, meist in einem demütigen Zusatz zum Titel». SCHMITZ hat also die BRESSLAUsche Definition erweitert, eben dadurch aber auch verunklärt. BRESSLAUS Fassung läßt klar erkennen, daß er an Ausdrücke wie *Dei gratia* oder *servus servorum Dei* dachte: das sind Formeln, in denen ein Oberer (z. B. König oder Papst) den ihm Unterstehenden seine gottgesetzte Autorität bekundet. Ein ganz anderer Fall aber liegt dann vor, wenn ein Untertan sich als Knecht, Sklave, Diener des Königs bezeichnet. Hier haben wir keine Autoritäts-, sondern eine Unterwürfigkeitsformel, ähnlich dem deutschen «Ihr ergebenster Diener», dem englischen *your obedient servant*, dem spanischen *su seguro servidor* (oder *el último de sus servidores*). Eine «irdische Sendung» (BRESSLAU) kommt in der Unterwürfigkeitsformel nie zum Ausdruck, nur in der Autoritätsformel. Daß SCHMITZ beides zusammengeworfen hat, hat dann zu weiterer Verwirrung geführt. Die ältesten Beispiele für die Devotionsformel fand er im alten Orient (Babylon, Altes Testament, Persien), von wo er dann unmittelbar zum Sprachgebrauch des Apostels Paulus überging. Dieser bezeichnet sich in seinen Briefeingängen als Diener (Sklave) Jesu Christi, Diener Gottes und berufener Apostel. Diese Selbstbezeichnungen hat SCHMITZ indes nicht – wie es dem Ansatz seiner Arbeit entsprochen hätte – mit älteren Devotionsformeln in Zusammenhang gebracht. Vielmehr wollte er sie psychologisch erklären, und zwar aus der christlichen Demut des Apostels. Merkwürdigerweise verschwinden nun aber, wie SCHMITZ feststellen muß, die Devotionsformeln nach Paulus fast ganz und treten erst seit der Mitte des 4. Jahrhunderts wieder auf. Sollen wir da ein temporäres Aussetzen der christlichen Demut annehmen? SCHMITZ suchte den auffallenden Tatbestand dadurch zu erklären, daß seit der Mitte des 4. Jahrhunderts der Einfluß des Mönchtums und der auch in der Laienwelt wirksamen «asketischen Bewegung» die Wiederaufnahme der Devotionsformeln bewirkt habe. Er glaubte also die abendländischen Devotionsformeln ausschließlich aus der Psychologie christlicher Frömmigkeit – sei es der des Paulus oder der des Mönchtums – erklären zu können, und die Devotionsformel wurde ihm zur Äußerung der Demut. An SCHMITZ schloß sich J. SCHWIETERING in seiner Abhandlung über «Die Demutsformel mittelhochdeutscher Dichter» (Berlin 1921 = *Göttinger Abh.* 1921, Heft 3) an, die wertvolles Material zur Kenntnis des mittelalterlichen Dichtstils beibringt. Freilich hat SCHWIETERING die Einseitigkeit der SCHMITZschen Auffassung noch gesteigert, indem er alle von ihm betrachteten Erscheinungen («1. Die verhüllende Einkleidung des Autornamens; 2. Die Formel dichterischer Unfähigkeit und geistiger Unzulänglichkeit; 3. Die Formel geistiger Schwachheit und Sündhaftigkeit») auf Paulus zurückführt. Seine Abhandlung beginnt mit den Sätzen: «Als der Apostel Paulus im Eingangsgruß seiner Briefe die im Orient erwachsene Devotionsformel als *servus Jesu Christi* (*Röm.* 1, 1; *Phil.* 1, 1), *servus Dei* (*Tit.* 1, 1) seinem Namen zufügte, als er, der geringste der Apostel (*minimus apostolorum*, 1. *Kor.* 15, 9), sich in christlicher Demut seiner Schwach-

[1] Neuere Literatur über Devotionsformeln findet man im *Neuen Archiv* 49 (1932), 718 und bei G. TELLENBACH, *Libertas* (1936), S. 199f.

heit (*infirmitas*, 2. *Kor.* 11, 30; 12, 5, 10) rühmte und sein Geständnis rednerischer Unfähigkeit (*imperitus sermone*, 2. *Kor.* 11, 6) bis zu dem Bekenntnis *non ego autem, sed gratia Dei mecum* (1. *Kor.* 11, 6) steigerte, gab er aller schriftstellerischen und dichterischen Tätigkeit des christlichen Morgen- und Abendlandes das immer lebendige, wenn auch nicht immer gleich wirksame Vorbild christlicher *humilitas*». Im Verlauf seiner Abhandlung spricht SCHWIETERING zwar gelegentlich von dem «Formelapparat höfischer Servilität», der «leeren Formel höfischer Devotion», und berührt damit einen Sachverhalt, der von christlicher Demut wohl zu trennen ist, glaubt aber doch alle seine mittelhochdeutschen Belege aus christlicher Demut ableiten zu sollen. Die Möglichkeit antiker Vorbilder hat er nicht erwogen.

Zunächst ist zu beachten, daß *humilis* und *demütig* ursprünglich nicht gleichbedeutend sind: *humilis* (zu *humus* gehörig, griechischem ταπεινός entsprechend) bezeichnet konkret-räumlich die Niedrigkeit, dann übertragen das gewöhnliche und gemeine (*sordida et humilia*), was *infra dignitatem* (Quintilian VIII 2, 2f.) ist; auch die soziale Niedrigkeit, so etwa in *humilibus parentibus natus* oder französisch:

l'humble condition d'un gardeur de moutons.

Das Wort *humilitas* hat erst im Kirchenlatein die lobende Bedeutung «Demut» erhalten, daneben aber die alte Bedeutung «niedrig, gering» bewahrt.

Es erhebt sich nun die Frage, ob wir berechtigt sind, alle «Demutsformeln» SCHWIETERINGS auf Paulus zurückzuführen. Aber wie stand es denn bei Paulus selbst mit der Demut? War es Demut, was er in der *intitulatio* seiner Briefe zum Ausdruck bringen wollte? Ein wirklich demütiger Christ pflegt sich seine Demut nicht selbst zu bescheinigen. Der rheinische Prälat, dem der Ausspruch zugeschrieben wird: «Die Demut ist die seltenste aller Tugenden; Jott sei Dank! ich besitze sie» – dieser geistliche Herr wird kaum als Vorbild der Demut gelten können. Wie neuere Forschung lehrt, sind die Formeln *servus Dei*, *servus Jesu Christi* bei Paulus und anderen neutestamentlichen Autoren nicht spontaner Ausdruck persönlicher Demut, sondern dem alttestamentlichen δοῦλος Θεοῦ nachgebildet, das seinerseits eine Übertragung der profanen Unterwürfigkeitsformel von Beamten und Untertanen in den altorientalischen Despotien ist[1]. Es darf aber auch nicht übersehen werden, daß diese δοῦλος-Formeln bei Paulus nur Bestandteil einer mehr oder weniger reich ausgebildeten Selbstbezeichnung sind, in denen Pauli apostolisches und hierarchisches Autoritätsbewußtsein zum Ausdruck kommt[2] (so z. B. *Röm.* 1, 1; *Gal.* 1, 1; 1. *Kor.* 1, 1). Mit anderen Worten: die «Demutsformeln» im Eingang der paulinischen Briefe sind Formalien, welche das Lehramt des Apostels bekräftigen sollen; sie sind, um es pointiert zu sagen, kirchenrechtlich, nicht psychologisch aufzufassen. Paulus nennt sich «Knecht Christi» (wie sich später der Papst *servus servorum Dei* nennen wird), um seine geistliche Sendung und Bestallung zu bekräftigen – gemäß dem Herrenwort *Matth.* 20, 26f.: *quicumque voluerit inter vos maior fieri, sit vester minister: et qui voluerit inter vos primus esse, erit vester servus.*

Ganz anders als die in der *intitulatio* auftretenden «Devotionsformeln» sind die Demutsbezeugungen zu beurteilen, die sich im Kontext der paulinischen Briefe finden. Im Kontext kann sich der Schreiber frei äußern; in der *intitulatio* ist er an ein, wenn auch elastisches, Schema gebunden. SCHWIETERING legt besonderen Wert auf Pauli Zeugnis über seine Berufung (1. *Kor.* 15, 9–11). Vergleicht man aber den Wortlaut SCHWIETERINGS mit dem Original, so findet man, daß SCHWIETERING aus dem ganzen Zusammenhang zunächst *minimus apostolorum* (Vers 9) und dann – nach Einschub dreier Stellen aus einem andern Brief – *non ego autem, sed gratia Dei mecum* herauslöst. Der vollständige Wortlaut bietet aber: *Ego enim sum minimus Apostolorum, qui non sum dignus vocari Apostolus, quoniam persecutus sum Ecclesiam Dei. Gratia autem Dei sum id quod sum, et gratia eius in me vacua non fuit, sed abundantius illis omnibus laboravi: non ego autem, sed gratia*

1 Vgl. KITTELS *Theologisches Wörterbuch zum N. T.* unter δοῦλος; LIETZMANN, *Kommentar zu Röm.* 1, 1.

2 Vgl. OTTO ROLLER, *Das Formular der paulinischen Briefe* (1933), S. 99ff.

Dei mecum. Sive enim ego, sive illi: sic praedicamus, et sic credidistis. Dieser vollständige Text lehrt: 1. *minimus Apostolorum* ist keine Demuts«formel», keine *intitulatio*, also nicht einem *servus Jesu Christi* gleichzustellen. Die Worte sind vielmehr Bestandteil eines Satzes, der den höchst triftigen Grund angibt, warum Paulus in Hinsicht auf sein Leben vor der Bekehrung sich als der geringste unter den Aposteln erscheinen mußte. 2. Aber dieser Beteuerung der eigenen Unwürdigkeit folgt die stolze Beurteilung der eigenen Leistung (*abundantius illis omnibus laboravi*). Paulus weiß, daß er mehr geleistet hat als die anderen Apostel: weil Gottes Gnade mit ihm war. Im Schlußsatz schiebt Paulus dann den Vergleich zwischen sich und den anderen beiseite: seine Verkündigung ist die gleiche wie die ihre.

Der ganze Passus ist ein Zeugnis für das apostolische Selbstbewußtsein des Paulus, nicht für seine Demut. Endlich sind noch die «Demuts»äußerungen aus dem 2. Korintherbrief zu betrachten. SCHWIETERING hebt als typisch das «Geständnis rednerischer Unfähigkeit» (*imperitus sermone*, 2. *Kor.* 11, 6) hervor. Aber dieses Wort darf nicht isoliert werden. Es wird nur verständlich aus dem vorausgehenden 10, 10: *quoniam quidem epistolae, inquiunt, graves sunt et fortes: praesentia autem corporis infirma, et sermo contemptibilis.* Paulus gibt mit diesen Worten die Kritik seiner korinthischen Gegner wieder. Diese geben zu, daß seine Briefe wuchtig und kraftvoll sind, finden aber sein persönliches Auftreten schwächlich und tadeln seine Redekunst. Darauf antwortet Paulus in 11, 6: «Bin ich auch ungeschult in der Redekunst, so bin ich es doch nicht in der Erkenntnis...» (*etsi imperitus sermone, sed non scientia*). Die Erkenntnis (*scientia*) aber steht für den Apostel offensichtlich hoch über der Redegewandtheit (ähnlich 1. *Kor.* 2, 4). Er besitzt also das Höhere, das Bessere. Er ist seinen Gegnern überlegen. Als Zeugnisse für die Demut des Paulus sind die betrachteten Stellen nicht sehr geeignet. Trotzdem sind sie für die *captatio benevolentiae* gut verwendbar und bei Kirchenschriftstellern außerordentlich beliebt. Man findet das Wort aber auch in anderem Sinne verwendet. Der Verfasser der *Visio Anselli* schreibt in einem erst kürzlich von DOM WILMART aufgefundenen Prolog: *Nempe apostolus gloriatur et dicit: etsi imperitus sermone, sed non scientia. Sed ego misellus utroque careo*[1]. Der Autor hat also in dem Pauluswort keine Demutsformel gesehen, sondern den Ausdruck eines Selbstgefühls, neben dem er sich arm und klein vorkommt.

Das Gesagte dürfte genügen, um die «Paulus-Theorie» erheblich einzuschränken und damit auch den Terminus «Demutsformel» auszuschalten. Wir werden die von SCHMITZ und SCHWIETERING vermengten Tatbestände wieder sondern müssen. «Devotionsformel» brauchen wir nur in dem engeren, von BRESSLAU definierten Sinn. «Unterwürfigkeitsformel» und «Unfähigkeitsbeteuerung» stellen zwei weitere, wohlabgegrenzte Tatbestände dar. Ein Beispiel: SCHMITZ gibt an (S. 103f.), Eugenius von Toledo wende recht häufig eine Devotionsformel in seinen poetischen Schriften an. Eines seiner Gedichte schließt mit den Versen, die ich oben S. 93 angeführt habe. Diese Verse stellen indes eine Widmung[2] an den König dar, und zwar unter Verwendung einer Unterwürfigkeits-, nicht einer Devotionsformel. Als «Unfähigkeitsbeteuerungen» fassen wir endlich alles zusammen, was bei SCHWIETERING als «Formel dichterischer Unfähigkeit und geistiger Unzulänglichkeit» erscheint. Die Unfähigkeitsbeteuerung unterscheidet sich von der Devotions- und der Unterwürfigkeitsformel erstens dadurch, daß sie einen topos des Prooemiums darstellt; zweitens dadurch, daß sie sich an den Leser, aber nicht oder doch nicht notwendig an eine sozial anders als der Schreiber eingestufte Person richtet. Was den von uns geschiedenen drei Typen gemeinsam ist, ist das Moment der Selbstverkleinerung. Aber diese ist eine gesellschaftliche Konvention, die in allen Kulturen spontan ersteht. Sie ist von dem Phänomen der Demut, das als etwas völlig Neues mit dem Christentum in die Geschichte eintrat[3],

1 A. WILMART, *Analecta Reginensia* (= *Studi e Testi* 59), 1933, S. 285.

2 Vgl. über Widmungen GRÄFENHAIN, *De more libros dedicandi.* Marburg 1892, und JOH. RUPPERT, *Quaestiones ad historiam dedicationis librorum pertinentes.* Diss. Leipzig 1911.

3 Vgl. die phänomenologische Analyse der Demut in MAX SCHELERS Essay *Die Rehabilitierung der Tugend.*

streng zu scheiden. Sie hat vor der Demut und auch neben ihr als soziale Konvention existiert und tut es heute noch. In China kann *ich* ersetzt werden durch *der kleine jüngere Bruder, der Geringe, der Dummkopf*; in Japan durch *meine Selbstsucht, das unvernünftige Gewächs*. WUNDT führt diese Erscheinung auf den patriarchalischen Despotismus der chinesichen Kultur zurück[1] (*Völkerpsychologie*, Band II, Teil 2[3], 1912, S. 45f.).

SCHMITZens Herleitung der Devotionsformeln aus der Ausbreitung des Mönchtums seit ca. 350 konnte schon aus inneren Gründen nicht befriedigen. Sie übersieht nämlich, daß die Entwicklung, die vom Toleranzedikt Constantins bis zu den Religionsedikten der Kaiser Theodosius und Gratian (Erhebung der katholischen Kirche zur alleinberechtigten Staatskirche[2] und Verbot des heidnischen Kultus) führte, zwar die Christianisierung des Reiches, aber auch eine weitgehende Verweltlichung der Kirche zur Folge hatte. Von dem Umsichgreifen einer «asketischen Bewegung» kann daher nicht gesprochen werden. Die steigende Anwendung der «Demuts»formeln dürfte sich vielmehr daraus erklären, daß seit Diocletian das Zeremoniell des Dominats immer reicher ausgebildet worden war. Es handelt sich um Konventionen höfischer Unterwürfigkeit, die von Heiden ebenso wie von Christen beobachtet wurden. So verstehen wir auch, daß zeremoniöse Titulaturen bei Symmachus gehäuft auftreten[3].

Wenn demgemäß die mittelalterliche Unterwürfigkeitsformel stark von heidnisch-römischen Vorbildern abhängig ist, so gilt das erst recht von der Unfähigkeitsbeteuerung. Wir konnten (oben S. 92) für diese nur zwei biblische Modelle auffinden, das *imperitus sermone* des Paulus und die *agnitio propriae imbecillitatis* in der *Weisheit Salomos*. Gegenüber diesen zwei «christlichen» Vorbildern mußten die der Antike sehr viel stärker ins Gewicht fallen. Mit tausend anderen topoi und Konventionen der antiken Rhetorik ist auch die affektierte Bescheidenheit in die Literatur des christlichen Mittelalters übergegangen. Ein Hauptvermittler dürfte dabei der hl. Hieronymus gewesen sein. Er kennt die *parvitas*-Formel und wendet sie unbedenklich in einem Satz an, in dem er – wenig demütig – seine Gegner als «schmutzige Säue» bezeichnet: *non mirum ... si contra me parvum homunculum immundae sues grunniunt* (*PL* 23, 935 A.). Andere Wendungen der *captatio* mit der *parvitas*-Formel sind bei Hieronymus: 1. *tuae benevolentiae erit non eruditionem nostram, quae vel nulla vel parva est, sed pronam in te suspicere voluntatem*; 2. *cudimus non ignari imbecillitatis nostrae et exilis ingenii rivulum vix parvo strepentem murmure sentientes* (beides angeführt bei W. STADE, *Hieronymus in prooemiis quid tractaverit...*, Rostock 1925, S. 78). Diese Äußerungen des Hieronymus sind typisch – aber nicht für christliche Gesinnung, sondern für den affektierten Manierismus der spätrömischen Literatur, der Heiden und Christen gemeinsam ist. Bei Hieronymus und den andern großen Kirchenmännern tritt er natürlich nur sporadisch auf. Aber neben ihnen hat es seit dem 4. Jahrhundert auch christliche Literaten gegeben, die sich die erdenklichste Mühe gaben, in rhetorischen Künsteleien mit den heidnischen Autoren zu wetteifern: so Ausonius, Sedulius, Fulgentius, Sidonius, Ennodius, Fortunatus – um nur einige zu nennen. Wie ihre heidnischen Zeitgenossen, ein Symmachus etwa, bewerten sie in der Literatur vor allem das rhetorische Virtuosentum. Zum Zweck der *captatio benevolentiae* pflegen sie dementspre-

[1] Vgl. auch CASSIRER, *Philosophie der symbolischen Formen* I 211f.

[2] Dieser Akt wird von der Kirchengeschichte begreiflicherweise begrüßt und als Beginn einer «Blütezeit» angesehen. Hieronymus dachte anders. Er plante eine Kirchengeschichte, die bis zum «Abschaum» der Gegenwart führen und u. a. nachweisen sollte, daß die Kirche zwar Macht und Reichtum gewonnen habe, aber sittlich gesunken sei. Das steht in seiner ca. 390 verfaßten *Vita Malchi* (*PL* 23, 55). Die Stelle lautet: *scribere enim disposui ab adventu Salvatoris usque ad nostram aetatem, id est ab apostolis usque ad nostri temporis faecem, quomodo et per quos Christi Ecclesia nata sit, et adulta, persecutionibus creverit et martyriis coronata sit; et postquam ad Christianos principes venerit, potentia quidem et divitiis major, sed virtutibus minor facta sit.*

[3] Zu Symmachus vgl. NORDEN, *Kunstprosa*, 643f., vor allem aber AUGUST ENGELBRECHT, *Das Titelwesen bei den spätlat. Epistolographen* (= *Jahresbericht des Gymnasiums der k. k. Theresianischen Akademie in Wien*, I. Teil, 1893). Nach E. sind die zeremoniellen Titel und Titulaturen erst seit dem 4. Jahrhundert Mode geworden.

chend zu beteuern, daß ihnen jede Wohlredenheit abgehe. Für diese Beteuerungen gibt es eine große Zahl stereotyper Wendungen, die HANS BRUHN gesammelt hat[1]. Der Autor entschuldigt sich, sein Stil (*sermo*) oder seine Begabung (*ingenium*) oder beides, sei trocken, dürr, mager (*ariditas, siccitas, ieiunae macies orationis*, letzteres schon taciteisch); kunstlos (*rudis, simplex, communis, incompositus, incomptus, incultus*); rauh (*impolitus, scabies*); rostig (*rubigo*); unsauber (*sordidus*); dürftig (*egestas, inopia, paupertas, exilitas, sterilitas*). Besonders gern bezichtigt man sich auch der *rusticitas*, d. h. einer bäurisch rohen und fehlerhaften Redeweise. Der übermäßige Gebrauch solcher Klischees macht sich erst in der Spätzeit des 5. und 6. Jahrhunderts breit. Gerade die Rhetoren dieser Epoche aber (vor allen Sidonius und Fortunat) galten das ganze Mittelalter hindurch als Stilmuster und wurden fleißig nachgeahmt. Die «Unfähigkeitsbeteuerungen» des Mittelalters haben ihren Ursprung also zum größten Teil im stilistischen Manierismus der Spätantike, nicht in der Bibel. Unter den oben aufgezählten *termini technici* der *excusatio* ist keiner biblischer Herkunft. Gelegentlich sucht man wohl einen Anschluß an die Bibel (im ganzen doch sehr selten). Das kann dann zu amüsanten Ergebnissen führen. Im Widmungsbrief seines Amanduslebens schreibt z. B. Mico: *Rusticitati autem meae veniam date; necesse est, quia rusticatio, ut quidam ait, ab altissimo creata est.* Das ist eine Anspielung auf *Ecclesiasticus* (= *Jesus Sirach*) 6, 16: *Non oderis laboriosa opera, et rusticationem* (den Ackerbau) *creatam ab altissimo*. Der brave Mico hat sich einen Theologenwitz erlaubt. Aus späterer Zeit sei als kunstvolles Beispiel einer aus Bibelworten und spätantiken Formeln zusammengesetzten Unfähigkeitsbeteuerung noch angeführt Walter von Châtillons Prooemium (*Moralisch-satirische Gedichte*, ed. STRECKER, S. 38): *In domino confido. Quomodo dicitis anime mee: «Transmigra in montem sicut passer», quoniam ecce peccatores intenderunt arcum[2]? in consilio iustorum et congregatione dicturus, cum verbis elegantibus non floream, quibus erubescentis imperitie mee verecundiam valeam redimere – non enim labra prolui[3] decretorum fonte nectareo nec Justiniani thoris accubitans[4] legum pabulo sum refectus – de proprii viribus ingenii diffidens in domino confido.*

Eine Sammlung und stilistische Analyse der Unterwürfigkeitsformeln und Unfähigkeitsbeteuerungen würde lohnen. Die vorstehenden Bemerkungen können einige prinzipielle Richtlinien geben und davor warnen, das Mittelalter christlicher oder frömmer zu machen, als es gewesen ist. Man darf eine feststehende literarische Formel nicht als Ausdruck spontaner Gesinnung auffassen. Dafür noch ein letztes Beispiel, das mit den hier behandelten Dingen zusammenhängt. S. SINGER (*Germanisch-romanisches Mittelalter*, 1935, S. 98) hat versucht nachzuweisen, das antike Ideal der Kalokagathie habe sich im Mittelalter fortgesetzt, und zwar «zunächst in der *dulcedo* der Merowingerzeit». Wie sind wohl die Merowinger zum *dulcedo*-Ideal gekommen? Höchst einfach: durch R. KOEBNERS 1915 erschienenes Buch über Venantius Fortunatus. Dieser Virtuose des Panegyricus hebt gelegentlich an den von ihm Gefeierten die *dulcedo* hervor, daher muß diese «seinen Freunden selbst als höchster Wert adliger Gesinnung erschienen sein» (S. 32), ja sie muß «am austrasischen Hofe als höchster Beweis persönlichen Adels» gegolten haben (ib.). Hier hat ein Kulturhistoriker[5] aus falsch verstandenen[6] Texten fiktive Tatbestände erschlossen. Man muß davon ausgehen, daß die Bezeichnung *dulcis, suavis, dulcissimus, suavissimus* für Nahestehende (auch Angehörige und Freunde) im Lateinischen etwas ganz Gewöhnliches ist. Mit *dulcissime rerum* wird Horaz (*Sat.* 1, 9, 4) von einem zudringlichen Schwätzer angeredet. Aus *dulcis*

[1] HANS BRUHN, *Specimen vocabularii rhetorici ad inferioris aetatis latinitatem pertinens*. Diss. Marburg 1911.

[2] bis hier Zitat aus *Ps.* 10, 2f. [3] Persius *Prol.* 1.

[4] Sedulius *Carmen paschale praef.* 2: *nostris accubitare toris* (Nachweise von STRECKER).

[5] KOEBNERS Buch erschien in der von W. GOETZ herausgegebenen Reihe «Beiträge zur Kulturgeschichte des Mittelalters und der Renaissance».

[6] In einem der von KOEBNER für seine Theorie angezogenen Gedichte heißt *dulcedo* einfach «Rednergabe»:

Admiranda etiam quid de dulcedine dicam,
Nectare qui plenus construis ore favos? (ed. LEO, S. 160, 73f.)

wurde dann in der Anrede *dulcedo* – wie aus *parvus parvitas mea* usw. Als Personenbezeichnung kommt *dulcedo* laut dem *Thesaurus* zum erstenmal 360 auf einer christlichen Grabinschrift vor. Macrobius schreibt: *Eustachi fili, vitae mihi dulcedo pariter et gloria.* Als zeremoniöse Briefanrede braucht Theodosius *dulcedo tua*, dem griechisch *ἡ σὴ γλυκύτης* entspricht. *Dulcissima gratia vestra* u.ä. findet man in merowingischen Urkunden (ZEUMER, *Formulae...*, S. 24, 23). *Dulcedo* ist also nicht «Kalokagathie bei den Merowingern», sondern eine seit 350 in Italien aufkommende Wendung der Zärtlichkeit, dann des Zeremonialstils[1].

[1] ENGELBRECHT bringt in seinem «Titelwesen» für *dulcedo* nur zwei Belege (aus Avitus und aus Ruricius).

III.
GRAMMATISCH-RHETORISCHE KUNSTAUSDRÜCKE ALS METAPHERN

DEM spätantiken und mittelalterlichen Schulwesen ist der metaphorische Gebrauch grammatischer und rhetorischer Termini zu verdanken. Die Symbiose von Grammatikbetrieb und Poesie beginnt sich seit Nero abzuzeichnen. Aus neronischer Zeit stammt ein Epigramm des Lukillios (*AP* XI 139), in dem uns die übertragene Verwendung grammatischer und rhetorischer Termini zum erstenmal entgegentritt, und zwar in obszöner Bedeutung (*casus, coniunctio, figurae, coniugatio*). Solche Beispiele des Schulwitzes sind auch im lateinischen Mittelalter beliebt. PAUL LEHMANN (*Die Parodie im Mittelalter*, 1922, 75ff. und 152ff.) und OTTO SCHUMANN (Kommentar zu *CB* 16, 7 und 9) haben Material dafür gesammelt. Besonders die Casusbezeichnungen wurden gerne als «verblümte Rede» in anzüglichem Sinne gebraucht. Zwei Hauptthemen der mittelalterlichen Satire werden mit diesem Mittel variiert: Habgier der Kurie (in Rom gelten nur *accusativus* und *dativus*) und Sittenverderbnis (*genetivus*). Davon zu trennen ist der grammatisch verblümte Preis der Liebesfreuden[1]. Solche Gedichte mögen derb, brauchen aber nicht obszön zu sein. Höchst anmutig dichtet der Lateinschüler:

Schola sit umbra nemoris,
Liber puelle facies[2].

Er weiß Deklination und Konjugation, aber auch Konjunktion und Interjektion in seinem Sinne zu deuten. Diese erotische Umdeutung grammatischer Termini ist im 12. Jahrhundert einmal auch in die «hohe Literatur» eingedrungen, nämlich in den *Planctus Naturae* des Alanus von Lille. Da klagt Frau Natura (*SP* II 436f.): die Menschheit begeht «Barbarismen» in der Verbindung der Geschlechter; «Metaplasmen», die gegen die Regeln der Venus verstoßen. Der Mensch setzt sich über die «Rechtschreibung» dieser Göttin hinweg, entartet zu fehlerhafter «Anastrophe[3]». In seinem Wahn schreitet er bis zur «Tmesis»[4] fort. Von denen, die sich zur «Grammatik» der Venus bekennen, erwählen die einen nur das männliche, andere nur das weibliche Geschlecht, wieder andere beide. Hier dienen die grammatischen Metaphern weder der Parodie noch der Erotik. Vielmehr stehen sie im Dienste einer philosophischen Kulturkritik, die ihr ernsthaftes Anliegen durch gewählte Eleganz der Form zu empfehlen sucht. Im letzten Viertel des 12. Jahrhunderts ist solche Ausdrucksweise große Mode. Zu den grammatischen Metaphern treten die aus der Figurenlehre. Einer der Meister der neuen Poetik, Matthaeus von Vendôme, sagt von einem hartherzigen Vater, der seinen Sohn darben läßt, er könne nur *per antiphrasin*[5] Vater heißen (*SB München* 1872, 618)[6].

[1] Auch orientalisch: «er gebrauchte die Präposition in der rechten Konstruktion und vereinte den Verbindungssatz mit dem Verbindungswort, doch ihr Gatte fiel wie die Nominal-Endung vor dem Genetiv fort», *Tausendundeine Nacht* übersetzt von E. LITTMANN VI, 1928, 488 (971. Nacht).

[2] P. LEHMANN, *Parodistische Texte*, 1923, S. 49, Vers 37f.

[3] Umkehrung der normalen Wortstellung: *litora circum* statt *circum litora* (Isidor *Et.* I 37, 16).

[4] «Zerschneidung» eines Wortes. *circum dea fudit amictum* (*Aen.* I 412) statt *circumfudit* (Isidor *Et.* I 37, 19).

[5] Das klassische Beispiel für diese Figur, die den Euphemismus bis zur Umkehrung der ursprünglichen Bezeichnung treibt, ist bei den Rhetorikern der Name Eumeniden («die Wohlgesinnten») für die Rachegöttinnen.

[6] Weitere Beispiele: *epenthesis* und *syncope* bei einem schönen Mädchen (*SP* I 256f.); *prolembsis* (Walter von Châtillon; *Revue bénédictine* 49, 1937, 144, 54); *parenthesis* (ders. *Alexandreis* I 65); *hendiadyoin* (Anonymus in *Zs. f. rom. Phil.* 50, 80); *apostrophe* (Heinrich von Avranches, in *Forschungen z. dt. Geschichte* 18, 1878, 73).

Wie vieles Derartige ist auch diese stilistische Kuriosität von dem spanischen Manierismus des 17. Jahrhunderts wieder aufgenommen worden. Góngora macht einen Strom zu einer rhetorischen Periode, in welcher die Inseln «belaubte Parenthesen» darstellen[1]. Ein Erdbeben heißt bei Gracián *eclipse del alma, paréntesis de mi vida*[2]. Auch Lope verwendet diesen Manierismus. *Prólogo* und *epílogo* sind Ausdrücke, die seinen Personen geläufig sind (*Neue Ak. Ausgabe* XI 455b und 467a). Sehr gebildet drückt sich ein Dorfschulze aus (ib. XII 91 a):

Pues como de esa suerte vives,
Sirves, pides por Dios, y, sin paráfrasis,
Andas hecho bribón por las tabernas?

Auch ein Liebender beweist gute Schulbildung (ib. XII 645b):

Tirano amor, cuya opinión temática
Nos muestra bien la libreria histórica;
Escura ciencia en lengua metafórica
De la esfinge de Tebas enigmática.
Dichoso el que se queda en tu grammática
Y no llega a tu lógica y retórica;
Pues el que sabe mas de tu teórica
Menos lo muestra en tu experiencia prática.
Pues igualas amor en tu matrícula
Los sabios y los bárbaros salvájicos,
El mar y el fuego, el hielo y la canícula,
Yo seré Ulises a tus cantos mágicos,
Pues solo vemos en tu acción ridícula
Principios dulces para fines trágicos.

Calderón liebt solche Ausdrucksweise. Eine Dame gesteht einem Kavalier, sie sei beobachtet worden, als sie ausging, um ihn zu sehen. Amor hat also aus einem Aktivum ein Passivum gemacht und sich dadurch gegen die Grammatik versündigt (Keil I 308 a):

Barbarismo de amor grande,
Salir a ver, y ser vista;
Pues, mal gramático, sabe
Persona hacer que padece
De la persona que hace.

In ähnlicher Verwendung kommen andere rhetorische Termini bei Calderón im dramatischen Dialog vor; so *metáfora, hipérbole, prólogo, epílogo, énfasis* usw. Ich gebe nur noch ein Beispiel für die Prosopopöie. Ein Hoffest in Madrid soll beschrieben werden. Aber der Berichterstatter verzweifelt an seiner Aufgabe (IV 352 a):

... aunque mas lo pretenda,
No es posible, sino es
Que la retórica quiera
En sus figuras prestarme
El uso de sus licencias,
Cometiendo una que llaman
Tropo de prosopopeya
Que es ...

1 E. Joiner Gates, *The Metaphors of Góngora*, 1933, 92. 2 *El Criticón*, ed. Romera-Navarro I 118.

Das Wort *prosopopeya*, das ursprünglich eine rhetorische Figur bezeichnet, hat im Spanischen einen interessanten Bedeutungswechsel erfahren: es bedeutet auch *afectación de gravedad y pompa* (Akademie-Wörterbuch). In diesem Sinne braucht es Cervantes (*Don Quijote* II c. 36), bei dem man denn bald darauf eine Prinzessin Antonomasía[1] kennen lernt (c. 38). Vielleicht darf man in solchen Stellen einen Protest gegen den zeitgenössischen Manierismus erkennen.

1 Antonomasie liegt vor, wenn ein Reicher als «ein Krösus», ein Förderer der Künste als «ein Mäzen» bezeichnet wird.

IV.

SCHERZ UND ERNST IN MITTELALTERLICHER LITERATUR

1. DIE SPÄTANTIKE

IM HOMERISCHEN EPOS stehen Niedriges und Heroisches (Thersites und Achill) nebeneinander. Nestor wird mit leisem Humor behandelt. Die Überraschung von Ares und Aphrodite durch Hephaistos ist ein Götterschwank. Komisches und Tragisches gehen in den epischen Stil ein. «Erst die Tragödie hat den Begriff des *σπουδαῖον*, des vollen und ungebrochenen Ernstes, wie er der apollinischen Religion entsprach, mit Ausschluß des ‚Minderwertigen' (*φαῦλον*) ganz folgerichtig durchzuführen versucht und sich dadurch vom *βίος* und von primitiven Mischformen mit Bewußtsein entfernt» (WILHELM SCHMID, *Geschichte der griechischen Literatur* I 2, 1934, 85). Erst bei Euripides streift sie gelegentlich die Komik. Platon und Aristoteles halten an der Scheidung zwischen ernsthafter und leichter Dichtung fest (SCHMID I 1, 1929, 12 A. 2). Aber seit dem 3. Jahrhundert v. Chr. entwickelt sich aus dem populären Lehrvortrag der Kyniker und Stoiker (Diatribe) der Mischstil des *σπουδογέλοιον* (Ernsthaft-Lächerlichen), den Horaz in seinen Satiren nachgebildet hat (vgl. *Sat.* I 10, 11 ff. und *Epi.* II 2, 60). Der Scherz dient hier, wie in der christlichen Predigt des späteren Mittelalters, dem *ridendo dicere verum*. Das Eindringen komischer Elemente in Prosa und Poesie ist ferner dadurch gefördert worden, daß das griechische und römische Lustspiel schon zu Beginn der römischen Kaiserzeit ausgestorben war. Nur der Mimus und der Pantomimus haben in der Kaiserzeit noch wirkliches Leben. Der Pantomimus, d. h. der mimische Tanz mit musikalischer Begleitung, meist ohne Worte, war bei den Griechen schon in klassischer Zeit beliebt. Der Mimus – zunächst realistische Darstellung einer Einzelszene aus dem Volksleben, später auch zur dramatisch aufgebauten Posse entwickelt – hatte seine Blütezeit im Hellenismus und konnte monologisch oder dialogisch sein. In Rom wurden beide Gattungen seit Augustus beliebt. Sie hielten sich trotz zahlreicher Angriffe von seiten der Philosophen, später der Kirche, bis zum Ausgang des Altertums, ja länger. Denn die im Mittelalter so viefach bezeugten Mimen sind, wie HERMANN REICH als erster gesehen hat[1], die Nachfolger der antiken Mimen. Mimus und Pantomimus sind in der römischen Spätantike Arten der Unterhaltung geworden, die demselben Programm angehören wie musikalische und akrobatische Darbietungen. Zur Veranschaulichung mögen wenige Beispiele dienen. Der Held der *Historia Apollonii* (3. Jahrhundert) zeigt sich in allen Künsten gewandt. Er ist ein vorzüglicher Ballspieler, aber auch Lautenspieler. *Post hoc deponens lyram ingreditur in comico habitu et mirabili manu et saltu inauditas actiones expressit. Post hoc induit tragicum et nihilominus admirabiliter complacuit ita* (RING p. 18). Er produziert sich also als Pantomimiker: im Gewande des komischen, dann des tragischen Schauspielers agiert er durch Gebärden und Sprünge – also ohne sprachlichen Ausdruck. Eine Schilderung des Pantomimus bietet Nr. 111 der *Anthologia latina* (BUECHELER-RIESE). Es folgen in dieser Sammlung gleichmäßig gebaute Gedichte über die Kunst des Seiltänzers, des Citharöden, des Waffentanzes: offenbar ein Überblick über das spätantike Variété-Repertoire. Clown, Mime, komischer und tragischer Akteur, Musiker, Akrobat erscheinen – ebenfalls gleichgeordnet – in Claudians Panegyricus auf Manlius Theodorus (311 ff.).

Auch der Einfluß der Rhetorik trug dazu bei, die Grenzen zwischen Ernst und Scherz[2] zu verwischen. In der rhetorischen Theorie kannten schon die Griechen die Erörterung «über das Lächerliche[1]». In der Herennius-Rhetorik (3, 13) wird die *iocatio* definiert als *oratio quae ex aliqua re risum pudentem et liberalem potest comparare*. Cicero handelt davon in *De oratore* (2, 58–71). Sehr eingehend ist die Behandlung bei Quintilian. Im Alltag (*in convictibus et cottidiano sermone*) erlaubt er *lasciva humilibus*, *hilaria omnibus*. Der *vir bonus* wird dabei freilich seiner Würde nie etwas vergeben dürfen[2]. Da die Würde ein panegyrischer topos ist, wird im Zusammenhang damit auch die Beherrschung des Lachens gern rühmend hervorgehoben[3]. Maßgebend, auch für das Mittelalter, sind dann die Äußerungen des jüngeren Plinius geworden. Dem Redner rät er, sich gelegentlich durch Abfassung kurzer witziger Gedichte zu entspannen: *hi lusus non minus interdum gloriam quam seria consequuntur* (VII 9, 10). Diesen Rat hat er selbst befolgt. Er übersendet einem Freund solche Erzeugnisse seiner Muse, von denen einige *petulantiora paulo* sind. Aber, so fügt er entschuldigend hinzu, auch die ernstesten und würdigsten Männer haben sich bei solchem Anlaß *non modo lascivia rerum, sed ne verbis quidem nudis* enthalten (IV 14, 4). Und er führt eine Reihe solcher *exempla maiorum*[4] auf (V 3, 5), um seine Praxis zu rechtfertigen: *facio nonnumquam versiculos severos parvum, facio tamen, et comoedias audio, et specto mimos et lyricos lego et Sotadicos intellego; aliquando praeterea rideo, iocor, ludo, utque omnia innoxiae remissionis genera breviter amplectar, «homo sum»* (V 3, 2). Diese Haltung ist bei Plinius zugleich literarisches Programm und Lebensideal: *ut in vita sic in studiis pulcherrimum et humanissimum aestimo severitatem comitatemque miscere, ne illa in tristitiam, haec in petulantiam excedat. Qua ratione ductus graviora opera lusibus iocisque distinguo* (VIII 21, 1).

In der römischen Dichtung wird das Thema «Scherz und Ernst» seit augusteischer Zeit behandelt. Der Gegensatz der ernsten und der heiteren Muse ist schon bei Ovid ein beliebtes Thema. Der leichtfertige Cupido ruft ihn vom erhabenen Heldengedicht ab (*Am.* I 1). Die schelmisch lächelnde Elegeia macht ihn der Tragödie abspenstig (*Am.* III 1). Neben der tragischen Melpomene wirkt im Chor der Musen die komische Thalia. In neronischer Zeit führt der Verfasser der *Laus Pisonis* breit aus (v. 139 ff.), daß der Gefeierte als Redner sowohl Scherz wie Ernst zu meistern wußte, was auch Tacitus (*Annalen* 15, 48) an Calpurnius Piso hervorhebt. Für die Bevorzugung komischer Stoffe konnten die Dichter sich darauf berufen, daß Virgil (*Culex*) und Homer (*Froschmäusekrieg*, *Margites*) komische Epen geschrieben hatten. Statius beantwortet (Vorrede zu *Silvae* IV) die Frage, ob Scherzgedichte erlaubt seien, mit dem Hinweis darauf, daß man sich doch auch Ballspiele und Kunstfechter ansehe. An anderer Stelle beruft er sich auf das Vorbild Virgils und Homers: *sed et Culicem legimus et Batrachomachiam etiam agnoscimus, nec quisquam est inlustrium poetarum qui non aliquid operibus suis stilo remissiore praeluserit* (Brief an Stella, Vorrede zu *Silvae* I). In einer viel späteren Epoche nennt Fulgentius (ed. HELM 7, 25 ff.) in einem Atem

Quod cecinit pastorali
Maro silva Mantuae,
Quod Maeonius ranarum
Cachinnavit proelio.

Die Verbindung von Scherz und Ernst ist aber nicht nur eine rhetorische Eleganz und ein dichterisches Spiel, sondern wie wir schon bei Plinius sahen, ein Lebensideal und dementsprechend ein panegyrischer Topos. Aelius Spartianus (*Vita Hadriani* 14, 11) weiß von Hadrian zu berichten: *idem severus comis, gravis lascivus, cunctator festinans, tenax liberalis, simulator simplex, saevus clemens, et semper in omnibus varius.* Der Philosoph und spätere Bischof Synesios von Kyrene

1 H. REICH, *Der Mimus*, 1903. – Nach CHRIST-SCHMID, *Geschichte der griechischen Literatur* II6, 1, 25 Anm. sind die *ioculatores* des Mittelalters aus der spätesten Form der antiken Technitenvereine hervorgegangen.

2 «Scherz und Ernst» als Gegensatzverbindung wie «Wort und Tat», «Alt und Jung» usw. behandelt E. KEMMER, *Die polare Ausdrucksweise in der griech. Literatur*, Würzburg 1903, 185 ff.

1 Quintilian VI 3, 22. – Über die Theorie des Witzes nach Aristoteles, Cicero, Quintilian vgl. ERNST WALSER, *Die Theorie des Witzes und der Novelle nach Jovianus Pontanus* (Straßburg 1908), S. 1–63. – E. ARNDT, *De ridiculi doctrina rhetorica*. Diss. Bonn 1904.

2 VI 3, 28 und 35.

3 VOLKMANN, *Die Rhetorik der Griechen und Römer*[2] 1885, 348.

4 Dieser *terminus technicus* erscheint hier in parodistischer Verwendung.

(um 400) teilt sein Dasein zwischen Ernst und Genuß (σπουδή und ἡδονή) und freut sich, ein Reiseerlebnis berichten zu können, «das die Gottheit aus Komischem und Tragischem harmonisch gefügt hat» (*Briefe* 1 und 4). In der lateinischen Spätantike verführte der Schulbetrieb von Rhetorik und Poesie zu immer größerer Freude an sprachlichen, metrischen und poetischen Spielereien, die mitunter die Grenzen des Anstandes erheblich überschreiten. Ein Ausonius, Rhetoriklehrer, Prinzenerzieher, Christ nur dem Namen nach, überbietet sich in solchen Dingen und verwendet deshalb besondere Mühe darauf, sie zu rechtfertigen. *Laetis seria miscere*, aber unter Wahrung der *regula morum*, ist sein Programm (*Commendatio codicis*, PEIPER 320). In anderer Fassung lautet es (PEIPER 261, 1):

> *Sunt etiam musis sua ludicra: mixta camenis*
> *Otia sunt ...*

Er bezeichnet diese Manier als *mysteria frivola* (PEIPER 247, 67); als *satirica et ridicula concinnatio* (ebd. 250, 8); als *venustula magis quam forticula* (260, 13); als *frivola gerris Siculis vaniora* (197, 12). Er braucht dafür den Terminus *ridicula* (159, V. 5), der im Mittelalter «Schwank» bedeuten wird. In Form einer Sprachmengerei, die Horaz seinerzeit getadelt hatte[1] (*Sat.* 1, 10, 20ff.), lautet das Programm (233, 21ff.):

> κεῖνος ἐμοὶ πάντων μέτοχος *qui seria nostra,*
> *Qui ioca* παντοδαπῇ *novit tractare* παλαίστρῃ.

Sein Freund Symmachus lobt des Ausonius *oblita Tulliano melle festivitas* (220, 3).

Die Mischung von Scherz und Ernst, die man in gewissen Porträtbüsten der Spätantike wiederfindet, ist nun aber bei Ausonius nicht nur Stilideal, sondern auch Lobschema:

> *Ambo pii, vultu similes, ioca seria mixti* (34, VIII 11).

Bisweilen bleiben die *seria* fort:

> *Qui ioca laetitiamque colis, qui tristia damnas* (41, XVIII 1).
> *Facete, comis, animo iuvenali senex* (63, XV 1).

Zu den *ioci* des Ausonius gehören nicht nur seine Sprachkünsteleien, sondern auch Erfindungen inhaltlicher Art. So will er seinen Diener im lesbischen Odenmaß wecken, geht aber dann zum Jambus über, als jener nicht aufwacht (6, 21ff.). Ein mimischer Jux ist der *Ludus septem sapientum* – ein Schulschwank der Spätantike. Die Krönung der Komik ist aber der *Cento nuptialis* – eine Philologenbelustigung mit der zu diesem Genre gehörenden Obszönität, wie wir sie im italienischen Humanismus wiederfinden. Auf Befehl des Kaisers Valentinian hat Ausonius aus Virgilversen ein *Epithalamion* zusammengestellt: ein *opusculum de inconexis continuum, de diversis unum, de seriis ludicrum, de alieno nostrum* (207, 27ff.). Mit gespielter Schamhaftigkeit sagt er: *ut bis erubescamus, qui et Virgilium faciamus impudentem* (215, 6f.). Man kann es verstehen, daß Paulinus von Nola, dem es mit dem Christentum ernst war, bei aller Verehrung für seinen Lehrer Ausonius, von dessen Auffassung der Komik abrückte (304, 260):

> *Multa iocis pateant; liceat quoque ludere fictis.*
> *Sed ...*

Aber für die heidnische Spätantike bleibt das Programm *ioca seriis miscere* eine gültige Konvention. Es gibt eine spezifisch spätantike komisch-ernste Stilmischung, die sich bis zum Burlesken steigern kann. Rutilius Namatianus (1, 28ff.) bringt eine komische Einlage. Die *Nuptiae* des Martianus Capella sind in diesem Mischstil gehalten, ebenso wie der Rahmen der Virgil-Allegorese des Fulgentius. Sidonius bietet manches Derartige.

[1] W. HERAEUS, *Kleine Schri ten*, 1937, 244ff.

2. DIE KIRCHE UND DAS LACHEN

Welche Stellung nahm nun die Kirche zum Lachen und Humor ein? Die Frage läßt sich nicht eindeutig beantworten. Aus den mir zugänglichen Zeugnissen ergibt sich eine Mannigfaltigkeit der Anschauungen, die reizvolle kulturhistorische Bilder bietet. Ein Apostelwort verbot den Christen *stultiloquium* und *scurrilitas* (*Eph.* 5, 4). Schon bei Clemens Alexandrinus (*Paidagogos* II 45ff.) finden sich ausführliche Erörterungen über das Lachen. Johannes Chrysostomus († 407) lehrte (Migne *PG* 57, 69), Christus habe nie gelacht (vgl. Egberts *Fecunda ratis*, ed. VOIGT p. 155). Das antike Würde-Ideal wurde vom altchristlichen Mönchtum übernommen. Athanasius weiß von Antonius zu berichten, daß er weder grämlich noch in seiner Freude ausgelassen war, auch nicht mit dem Lachen zu kämpfen hatte (Kap. 14). Sulpicius Severus (ed. HALM 136, 22) sagt vom hl. Martin: *nemo umquam illum vidit iratum, nemo commotum, nemo maerentem, nemo ridentem.* Der heilige Syrer Ephräm († 373, seit 1920 *doctor ecclesiae*) verfaßte eine Paränese gegen das Lachen der Mönche[1]. Ähnliche Äußerungen finden sich auch bei Basilius und Cassian[2]. Endlich gebot der hl. Benedikt seinen Mönchen: *verba vana aut risu apta non loqui; risum multum aut excussum non amare*[3]. Er konnte sich dabei auf das Schriftwort stützen: *stultus* (Vulg. *fatuus*) *in risu exaltat vocem suam* (*Eccli.* 21, 23). Allerdings ließ er den Nachsatz weg: *vir autem sapiens vix tacite ridebit.* Immerhin war durch die Formulierung *risum multum et excussum* ein mäßiges Lachen stillschweigend zugestanden. So war denn auch die Rede des hl. Antonius nach Athanasius (Kap. 37) «mit göttlichem Witze gewürzt», wie ja Paulus den Kolossern (4, 6) empfohlen hatte: *sermo vester semper in gratia sale sit conditus.* Einige heilige Scherze (*spiritualiter salsa*) des hl. Martin teilt Sulpicius Severus mit (HALM 191, 28ff.).

Die Anweisungen des hl. Benedikt blieben als Norm maßgebend. Wir finden sie wieder in dem (merowingischen oder karolingischen?) Rhythmus *De habitu et conversatione monachorum* (*Poetae* IV 483):

> 14 *Obscena verba, turpia*
> *Et risum que moventia*
> *Tantum vitemus plurimum,*
> *Velut venenum aspidum.*

Von einem Bischof wird gerühmt (*Poetae* II 629, 37):

> *Non umquam gaudens vacuum crispare cachinnum*
> *Effugiebat ovans semper ubique leves.*

Die intensive geistige Bewegung des 12. Jahrhunderts hat dann dazu geführt, daß die Zulässigkeit des Lachens von neuem erörtert wurde. Hugo von St. Victor lehrt *quia aliquando plus delectare solent seriis admixta ludicra*[4]. Darf ein christlicher Ehrenmann sich an Späßen freuen? Hildebert erörtert das Thema in zwölf Distichen, von denen ich eines anführe (*PL* 171, 1060 C):

> *Admittenda tibi ioca sunt post seria quaedam.*
> *Sed tamen et dignis ipsa gerenda modis.*

Ausführlich verbreitet sich über das Thema Radulfus Tortarius[5] (322, 70ff.). Auch Johannes von Salisbury gestattet ab und zu eine *modesta hilaritas.* Solange alles mit Anstand zugeht, darf der Weise auch kurzweiligen Vorführungen beiwohnen: *nec apologos refugit aut narrationes aut quaecumque spectacula.* Aber auch eine prinzipiellere Fragestellung kommt vor. Gehört das Lachen zum Wesen des Menschen[6]? An diesem hatte aber der Gottmensch teil. Sollte er je ge-

[1] Siehe HEFFENING in *Oriens christianus* 1927, 94f.
[2] Nachgewiesen in BUTLERS Ausgabe von Benedikts Regel.
[3] Kap. 4 der Regel. Dazu Kap. 6.
[4] BRINKMANN, *Zu Wesen und Form mittelalterlicher Dichtung* S. 27.
[5] Ausgabe SCHULLIAN-OGLE.
[6] Nach Aristoteles unterscheidet das Lachen den Menschen vom Tier.

lacht haben[1]? Gibt es eine spezifisch heilige Heiterkeit? Solche Fragen wirft der recht trockene Compilator Petrus Cantor in seinem *Verbum abbreviatum* (Paris nach 1187) auf: *Sectemur ergo mentis hilaritatem, sic ut non comitetur lascivia: «Jucundemur secundum faciem sanctorum, habentes faciem euntium (Judith XVI)» in Jerusalem. Sed numquid potuit Deus bene risisse? Videtur quidem quod habita causa interiore laetitia bona, quod eam exterius in opere ridendi monstrare possit, maxime cum omnes defectus nostros praeterquam culpae assumpserit; etiam cum risibile, vel risibilitas, proprium sit hominis a natura datum. Quomodo ergo eo uti non potuit? Forte potuit, sed non legitur eo usus fuisse* (*PL* 205, 203). Die Frage, wieweit Kleriker scherzen dürfen, hat einen der bedeutendsten Dichter und Gelehrten des 12. Jahrhunderts, Walter von Châtillon, beschäftigt (*Moralisch-sat. Gedichte* ed. STRECKER p. 14):

Nostri moris esse solet,
Quando festum turbas olet,
Loqui lingua clerici,
Ne, si forte quid dicamus,
Unde risum moveamus,
Cachinnentur laici.

In conventu laicorum
Reor esse non decorum
Proferre ridicula,
Ne sermone retundamus
Aut exemplo pervertamus
Mentes sine macula.

Pauca tamen plena iocis
Ordinata suis locis
Placet interserere,
Ne, dum semper latinamur,
Ab indoctis videamur
Arroganter agere.

Noch in der Gegenreformation hat die Frage, ob der fromme Christ lachen darf, eine Rolle in den geistigen Kämpfen gespielt. Der Jansenismus und Rancés *Malheur à vous qui riez!* kennzeichnen einen moralischen Rigorismus, der dem heutigen Urteil katholischer Historiker als tadelnswertes Extrem erscheint. HENRI BREMOND[2] hat demgegenüber San Filippo Neri, dessen Lieblingslektüre ein Facetienbuch war, als *le saint patron des humoristes* gefeiert[3]. Die Maxime des Heiligen war: *Lo spirito allegro acquista più facilmente la perfezione cristiana che non lo spirito malinconico* (M. PRAZ, *Il Secentismo* 63).

3. SCHERZ UND ERNST IM HERRSCHERLOB

Wir sehen, daß die theoretische Stellungnahme der Kirche von rigoristischer Ablehnung bis zu wohlwollender Duldung des Lachens alle Möglichkeiten offen ließ. Der Laienmoral dürfte die Empfehlung der *Dicta Catonis* (3, 6) entsprochen haben:

1 Vgl. Joh. von Salisbury *Policraticus* WEBB I 305, 8ff., wo auf den apokryphen Lentulusbrief angespielt wird. Dieser ist also älter als angenommen wird. 2 *Divertissements devant l'arche* (1930) 85ff.

3 Über das Lachen im alten Mönchtum vgl. noch STEIDLE in *Bened. Monatsschrift* 20 (1938). – Unpassende Mönchsscherze: REITZENSTEIN, *Hellenistische Wundererzählungen*, 1906, 66; H. LIETZMANN, *Byzantinische Legenden*, 1911, 61; WENDLAND in *Neue Jbb.* 1916, 234. – Die rigoristische Anschauung des hl. Bernhard erwähnt Giraldus Cambrensis BREWER II 176. – Konziliante Auffassung bei Peter von Poitiers und Petrus Venerabilis (*PL* 189, 51 B und 354 C). – Milde Beurteilung des *mendacium iocosum* in der Frühscholastik: *Theol.-prakt. Quartalsschrift* 93 (1940), 128.

Interpone tuis interdum gaudia curis,

auf die sich noch in viel späterer Zeit Spaßvögel wie der Erzpriester von Hita und Rabelais berufen. Allgemein wird vom *vir discretus* gesagt: *urbanus iocos miscet seriis*[1]. Das ist Fortsetzung jenes antiken Persönlichkeitsideals, wie es uns in der Charakteristik Hadrians entgegentrat. Als panegyrischer topos kehrt es in der karolingischen Hofpoesie wieder. So wenn Theodulf zu Beginn seines Gedichtes an Karl den Großen, worin dessen Umgebung humorvoll charakterisiert wird, die Verse bringt (*Poetae* I 483, 9ff.):

Ludicris haec [laus] mixta iocis per ludicra currat,
Saepeque tangatur qualibet illa manu,
Laude iocoque simul hunc illita carta revisat,
Quem tribuente celer ipse videbo deo.

Ähnlich sagt der Poeta Saxo von Karl dem Großen (*Poetae* IV 61):

261 *Non umquam nimium laetus, non valde remissus,*
Non multum tristis atque severus erat.

Dieser topos wird dann auch für Kirchenfürsten verwandt. Wenn der Dichter der Totenklage auf Erzbischof Heribert von Köln († 1021) als *propositio* formuliert:

Fibris cordis
Caute tentis
Melos concinamus,
Partim tristes,
Partim letas
Causas proclamantes
De pastore pio
Ac patrono Heriberto,

so dürfte gedankenlose Wiederholung der erstarrten Schulformel vorliegen – recht unangebracht in diesem Falle, da wir über Heribert später (Strophe 4a) hören:

Serveritatem
Facie tristem
Monstrans
Letum toto
Corde sprevit
Mundum[2].

In der Literaturtheorie hat sich das spätantike Begriffspaar *ludicra–seria* gehalten. Er erscheint in dieser Verwendung bei Theodulf an der oben angeführten Stelle.

Aus der lateinischen Dichtung des 12. Jahrhunderts würde sich der Gebrauch ausgiebig belegen lassen. Ich beschränke mich hier auf zwei Beispiele. Das erste ist dem Lobgedicht eines unbekannten Verfassers auf einen Bischof von Regensburg entnommen (veröffentlicht von WATTENBACH im *Neuen Archiv* 2, 387). Es ist interessant, weil der Dichter den Gegensatz von *seria* und *ludicra* offenbar als feststehende Formel übernommen hat, ihn aber sehr ungeschickt verwendet. Die *seria* umfassen nämlich alle Gnadengaben, die Gott dem Bischof zuteil werden ließ. Dann heißt es:

28 *Attamen ut quedam paulisper ludicra dedam,*
Preter dona dei sunt hic lucra materiei.
Vomere vel cultro non illa quis eruet ultro,

1 J. WERNER, *Beiträge zur Kunde der lat. Literatur des Mittelalters*[2] 1905), *Nr. 236, Vers 7.*
2 *Carm. Cant.* STRECKER, p. 23.

Sed studio mentis, quod non est insipientis,
Tantam quero viam causasque per astronomiam;
Sed vereor multum, ne trufas sit dare stultum
Istius artis opus Chaldea sacerque Canopus
Et primum Siria dedit ... (folgt Horoskop).

Eine sehr feinsinnige moralisch-ästhetische Erörterung findet sich sodann in Marbods von reifer Altersweisheit erfülltem Gedicht *De apto genere scribendi*, das nach Form und Gehalt Aufnahme in eine Anthologie verdiente. Ich hebe daraus nur einige Verse heraus (*PL* 171, 1693 B):

Ergo propositum mihi sit, neque ludicra quaedam
Scribere, nec verbis aures mulcere canoris;
Non quod inornate describere seria laudem;
Sed ne, quod prius est, neglecto pondere rerum,
Dulcisonos numeros concinnaque verba sequamur.
. . . .
Nec tantum omnino me poenitet illa secutum,
In quibus, exercens animum, sudare solebam,
Nam gravior iuveni labor aptior esse videtur,
Et citus a gravibus fit transitus ad leviora.
Praeterea iuvenem cantare iocosa decebat;
Quod manifesta seni ratio docet esse negatum,
Cuius morali condiri verba sapore
Convenit, et vitiis obsistere fronte severa.

Aus dem bisher Dargelegten ergibt sich, daß die Polarität «Scherz und Ernst» seit der Spätantike ein gedankliches und formales Schema ist, das in der rhetorischen Theorie, in der Dichtung, in der Poetik, aber auch im Umkreis der durch den panegyrischen Stil fixierten Lebensideale erscheint (hierin dem topos *puer senex* vergleichbar). Aber von dieser Feststellung aus können wir noch einen Schritt weiter tun. Schon die bisher besprochenen Zeugnisse lassen vermuten, daß die Mischung von Scherz und Ernst zu den Stilnormen gehörte, die dem mittelalterlichen Dichter geläufig und bewußt waren, auch wenn er sie vielleicht nirgends ausdrücklich formuliert fand. Wir würden die Erscheinung dann als neue Bestätigung dafür auffassen dürfen, daß das Mittelalter die Kreuzung und Mischung der Stilarten in jeder Form liebte. In der Tat finden wir *ludicra* im Mittelalter auch innerhalb der Bereiche und Gattungen, die für unser modernes, an der klassizistischen Ästhetik geschultes Empfinden eine solche Mischung grundsätzlich ausschließen. Das gilt auch von der kirchlichen Literatur. Hier müssen wir etwas weiter ausholen.

4. HAGIOGRAPHISCHE KOMIK[1]

Die kirchliche Dichtung des Mittelalters ist Fortsetzung der altchristlichen Dichtung. Aber schon diese ist keineswegs in sich einheitlich, sondern zeigt verschiedene Strömungen, die in getrennten Betten nebeneinander herfließen. Um sie geschichtlich zu verstehen, genügt es nicht, die christlichen Dichter in chronologischer Folge zu besprechen; vielmehr muß man sie auf die verschiedenen Gattungen verteilen, die sich seit dem 4. Jahrhundert im Literatursystem des christlichen Imperiums herausbilden. Da haben wir zunächst die aus dem Kultus erwachsene und an ihn gebundene Hymnendichtung. Daneben entwickelt sich die altchristliche Bibelepik.

[1] Man vergleiche Weinreich, *Antike Heilungswunder* (*Byz.-neugr. Jbb.* 14, 1937/8, 157); H. Günter, *Legendenstudien*, 1906; L. Zoepf, *Das Heiligenleben im 10. Jh.*, 1908, 236. – In den Heiligenleben findet sich auch schon die «Beichtstuhlkomik»: Marie de France, *Espurgatoire* Warnke 18 b.

Sie ist das Kunstprodukt von Literaten und verdankt ihre Entstehung dem Bestreben, die Form der heidnischen Epik zu übernehmen und sie mit den Stoffen der Heilsgeschichte zu erfüllen. Sie hat mit dem Kultus nichts zu tun und steht der Schule näher als der Kirche, näher auch als den Triebkräften der Volksfrömmigkeit. Diese letzteren nähren sich aus zwei Quellen, dem Märtyrerkult und dem Heiligenkult. Jener findet seinen literarischen Niederschlag in der *passio*, dieser in der Heiligenvita. Zwischen beiden gibt es Kreuzungen: so z. B. wenn die *passio* nachträglich durch einen Bericht über das Vorleben des Märtyrers ergänzt wird (*βίος καὶ μαρτύριον*). *Passio* und *vita* können auch die Form des Panegyricus annehmen. Die Untersuchungen des gelehrten Bollandisten Hippolyte Delehaye haben über diese Literaturformen Klarheit geschaffen[1]. Die Gattung der *passio* umfaßt nun zwei ganz verschiedene Arten: einerseits die authentischen Märtyrerakten aus den Zeiten der Christenverfolgungen (*passions historiques*), anderseits die literarischen Kunstprodukte der Spätzeit: nämlich der im 4. Jahrhundert entstandenen Staatskirche. In dieser Zeit ist das Martyrium keine Gegenwart mehr. Für die Zeitgenossen des Theodosius ist die diokletianische Verfolgung schon eine ferne Vergangenheit. Aber der Märtyrerkult gelangt jetzt zu voller Blüte und erzeugt eine große Masse von Passionsberichten, die durchweg konventionellen und legendären Charakter tragen: es sind die von Delehaye so benannten *passions artificielles* oder *passions épiques*. Für die Literaturgeschichte ist es nun bedeutsam geworden, daß der spanische Dichter Prudentius (um 400) in seinem *Peristephanon* solche epischen Passionen in die Form lateinischer Kunstdichtung gebracht hat: *qu'avant la fin du 4e siècle, il existât un bon nombre de passions du modèle épique, on peut l'affirmer avec assurance après la lecture de Prudence, des pères Cappadociens, de St. Jean Chrysostome et d'autres auteurs. Quelques hymnes du Peristephanon sont la traduction poétique de textes de cet ordre. Le poème de S. Vincent, de sainte Eulalie, de S. Laurent ne laissent aucun doute à cet égard*[2]. Die Märtyrerdichtung des Prudentius verdient nun gerade in unserem Zusammenhang eine genauere Betrachtung. Denn sie bietet ein Beispiel grotesken Humors innerhalb einer sakralen Dichtgattung. Den auf glühendem Rost gemarterten Laurentius läßt der Dichter zum Folterknecht sagen:

Converte partem corporis
Satis crematam iugiter
Et fac periclum, quid tuus
Vulcanus ardens egerit.
Praefectus inverti iubet.
Tunc ille: coctum est, devora:
Et experimentum cape,
Sit crudum an assum suavius.

Man wundert sich, bei einem so ernsten und von seinem Stoff so ergriffenen Dichter Derartiges zu finden. Ramón Menéndez Pidal zieht freilich gerade diese beiden Strophen als Zeugnis für die spanische Eigenart des Prudentius heran und stützt damit seine *teoría del provincialismo*, d. h. die These von der Kontinuität der spanischen Wesensart durch zwei Jahrtausende hindurch (*Introducción a la Historia de la España Romana*, 1935, p. XXIX): *poesía que acierta a no exluir las complejas discordancias vitales, acogidas también siglos después por nuestro teatro: el humorismo atroz de Lorenzo en el suplicio, junto a la plegaria de histórica sublimidad; el infantil descomedimiento de Eulalia, mezclado al fuerte y magnífico heroismo, como la restallante llama concurre con la lenta nieve para velar los miembros de la atormentada virgen emeritense; en todo muestra Prudencio una fantasía vigorosa, pero sobria, que no quiere dejar demasiado atrás la realidad de las cosas: muy respetuosa idealizadora de la verdad histórica, como después será el arte del juglar del Cid, el del cantor de San Millán y el de sus continuadores. Así colocó Prudencio en los cimientos de la nueva poesía cristiana, como piedra fundamental, características muy peculiares hispanas, disonantes a veces para la psicología de otros pueblos y a veces*

[1] Vgl. besonders *Les passions des martyrs et les genres littéraires*, 1921.
[2] Delehaye a.a.O. 312.

embarazo de timoratos comentadores. Was den Laurentiushymnus des Prudentius betrifft, so sind die oben angeführten Strophen, auf die sich MENÉNDEZ PIDALS Charakteristik bezieht, keine freie Erfindung des spanischen Dichters, wie man glauben könnte. Der berühmte Forscher weiß das natürlich, wenngleich der Leser es nicht erfährt. Prudentius hat nur einen Ausspruch des Märtyrers *(assum est, versa et manduca)* in Verse gebracht, den Ambrosius *De officiis* 1, 41 überliefert und der sich auch in einer dem Augustin zugeschriebenen Predigt, in Maximus von Turin, in Petrus Chrysologus, in der *passio s. Laurentii*, in einem ambrosianischen Hymnus und im römischen Brevier findet. Im Ps. Augustin lauten die Worte: *Versate me; rex, manduca, iam coctum est.* Aus der Untersuchung von P. FRANCHI DE CAVALIERI[1], der ich hier folge, ergibt sich, daß die Erzählung des Ambrosius die Quelle aller genannten Autoren ist, und ferner, daß griechische Martyrologien älterer Zeit Berichte über analoge Sarkasmen bei anderen Blutzeugen bieten. Der *humorismo atroz* des Prudentius ist wörtlich der römischen Tradition entnommen. Er gehört zum ökumenischen Motivschatz der altchristlichen *passio*. Eine frappante Analogie bietet die von DELEHAYE analysierte *passio* der hl. Maura: *plongée dans une chaudière d'eau bouillante, elle plaisante le gouverneur, qui lui fait prendre, dit-elle, un bain malheureusement un peu froid. Le gouverneur veut s'assurer par lui-même de la température de l'eau, et apprend à ses dépens que les ordres ont été bien exécutés*[2]. Und wie steht es mit dem Eulaliagedicht des Prudentius? Es gehört zu der oben berührten Mischgattung, welche *vita* und *passio* verbindet. In dieser Gattung stellt der *βίος πρὸ μαρτυρίου* einen nachträglichen Zusatz dar, vergleichbar jener Gattung der *chansons de geste*, welche die Kindheit berühmter Epenhelden darstellen *(Enfances Guillaume* usw.). *Tout ce qui s'est produit dans ce genre*, sagt DELEHAYE, *est nécessairement de la fantaisie*[3]. Für die Kindheit der Eulalia, die schon mit dreizehn Jahren den Märtyrertod erlitt, hat Prudentius offenbar keine historischen Zeugnisse besessen, denn er verwendet dafür hagiographische topoi, die sich hundertfach belegen lassen. Wenn er von Eulalia sagt:

> 23 *Ore severa, modesta gradu,*
> *Moribus et nimium teneris*
> *Canitiem meditata senum,*

so haben wir den topos *puer senex*. Der Zuspruch des Richters (101 ff.) entspricht dem topos: *Ayez pitié de votre jeunesse* (DELEHAYE 254). Noch mehr derartiges ließe sich aufzählen. Wenn MENÉNDEZ PIDAL *el infantil descomedimiento de Eulalia* als besonders charakteristisch für den Hispanismus des Prudentius ansieht, so hat er wohl Vers 126ff. im Auge:

> *Martyr ad ista nihil, sed enim*
> *Infremit inque tyranni oculos*
> *Sputa iacit ...*

Ich weiß nicht, und es dürfte auch nicht viel darauf ankommen, ob das Anspucken als Zeichen provokatorischer Verachtung auch anderswo zu belegen ist. Es paßt aber in eine typische Situation der «artifiziellen» Passionsliteratur: *on prête au martyr un langage qui convient bien mal au rôle de victime résignée. Il traite le juge de fou et d'insensé, de buveur de sang, plus cruel que toutes les bêtes sauvages.* Wenn ein griechischer Märtyrer den Richter mit «Hund» anredet, darf man das auch als *descomedimiento* bezeichnen, und die *sputa* der Eulalia dürften zu dem gehören, was DELEHAYE als *ce genre d'aménités* bezeichnet (a. a. O. 265f.). Wir haben von den vierzehn Stücken des *Peristephanon* nur zwei betrachtet, mußten uns aber schon bei dieser Teilanalyse davon überzeugen, daß die Märtyrerdichtung des Prudentius gerade an den Stellen, in denen MENÉNDEZ PIDAL typisch spanische Wesenszüge sehen möchte, sich eng an kirchliche Traditionen anschließt, die keine spanischen Wurzeln haben: weder die durch Ambrosius vertretene noch die der anony-

[1] In *Studi e Testi pubblicati per cura degli scrittori della Biblioteca Vaticana* Bd. 27 (1915), 63 ff.
[2] DELEHAYE a. a. O. 289. [3] a. a. O. 321.

men *passions artificielles*. Woher stammen nun diese letzteren? Nicht aus Rom, sondern aus Kleinasien und Ägypten (DELEHAYE a. a. O. 313 f.). Im *Peristephanon* empfangen wir also einen ibero-lateinischen Reflex des *Oriens christianus*, wie denn überhaupt die hagiographische Literatur des Abendlandes immer wieder Zuströme aus dem griechischen Osten aufgenommen hat – man denke nur an die Mammesvita des Walahfrid Strabo, an die Alexiuslegende, an den Nikolauskult. Der christliche Orient spielt aber bekanntlich auch in der Bühnendichtung des *siglo de oro* eine große Rolle, und in diesem Sinne läßt sich gewiß von einer spanischen Kontinuität reden[1].

Wie in der *passio*, so findet sich Komik auch in der Heiligenvita. Eine der ältesten und einflußreichsten Heiligenviten des lateinischen Westens, das Martinsleben in Prosa des Sulpicius Severus (verfaßt um 400) und die es ergänzenden Martinsschriften desselben Autors weisen Anflüge von Komik auf. Der Heilige sieht einen Zug von Heiden herankommen und gebietet ihnen Halt. Sie erstarren. Als sie mit äußerster Kraftanstrengung vorwärts zu kommen suchen, müssen sie sich im Kreise drehen – *ridiculam in vertiginem rotabantur* (HALM 112, 8). Ein ähnliches Wunder ereignet sich, als ein Heide den Heiligen totschlagen will und das Schwert zückt. Martin bietet den Nacken, aber der Schwertarm bleibt unbeweglich emporgestreckt. Sulpicius Severus hebt das Komische an dieser Situation nicht hervor (HALM 125, 1 ff.), wohl aber Paulinus von Périgueux in seiner metrischen Paraphrase der Martinsvita (2, 451). St. Martin wurde viel vom Teufel gequält, der bald als Merkur, bald als Jupiter auftrat: *Mercurium maxime patiebatur infestum, Jovem brutum atque hebetem dicebat* (Sulpicius Severus ed. HALM 196, 17). Diese komische Note hat Paulinus von Périgueux (3, 204ff.) getilgt, während Fortunat, der spätere Bearbeiter der Vita, sie beibehält. Diese Beispiele sind typisch. Die Heiden, die Teufel, die schlechten Menschen mögen sich noch so wild gebärden: sie sind die Dummen und werden von den Heiligen *ad absurdum* geführt, entlarvt, übertölpelt. Nur aus den metrischen Heiligenviten der Karolingerzeit seien hierfür noch einige Belege gebracht. Einhard schildert uns, wie der Exorcist Petrus lächelnd seinem Kerkermeister (*Poetae* II 128, 21) eine göttliche Kraftprobe anbietet und wie jener den kürzeren zieht. Die Entlarvung eines Pferdediebes bringt eine heitere Note in das Germanusleben des Heiric (*Poetae* III 481, 229ff.). Komisch wirken dort auch die Klagen der Teufel, deren Tätigkeitsbereich durch den Heiligen immer mehr eingeengt wird (*Poetae* III 496, 291 ff.). Bisweilen ist es der Dichter selbst, der den Teufel auslacht und – anspuckt (nach dem Vorbilde der Eulalia?). So Milo von St. Amand (*Poetae* III 583, 191):

> *Hactenus ergo, pater, communi ingessimus hosti*
> *Probra alapas risus iras maledicta cachinnos*
> *Ac sputa, non versus dedimus ...*

Mit behaglichem Humor *(ludibunde, satis ludicre)* malt die rhythmische Christophorusvita aus, wie zwei durch den Heiligen, den sie in Versuchung führen sollten, bekehrte Mädchen den heidnischen Herrscher von der Ohnmacht der Götzenbilder überzeugen (*Poetae* IV 822, 152 ff.). Bisweilen findet sich die Komik aber auch auf der Gegenseite: bei renitenten Spöttern, die dann drastisch bestraft werden. In der Amandus-Vita des Milo von St. Amand wird uns ein Mime als Widersacher der Mission gezeigt (*Poetae* III 600):

> 70 *Unus, iners, facilis, male lubricus atque superbus,*
> *Turpis et impurus scurrilia probra susurrans,*
> *Quem merito vulgus vocitat cognomine Mimmum,*
> *Obstitit infelix stolido bachante cachinno,*
> *Sed mox arreptus miser atro daemone ...*

[1] MENÉNDEZ PIDAL hatte die Güte, mir seine Auffassung folgendermaßen zu erläutern: *Lo que doy como característico de Prudencio es el haber dado cabida a ese humorismo atroz en la poesía de un himno. De igual modo, que las truculencias de otros martirios estaban en las Actas conocidas por todos los pintores hagiográficos, pero el haberlas llevado con especial acritud al lienzo es típico de ciertos pintores españoles. Lo mismo digo del descomedimiento de Eulalia.*

Humoristische Elemente gehören also zum Stil der mittelalterlichen Heiligenvita. Sie waren im Stoff selbst gegeben, aber wir dürfen sicher sein, daß das Publikum sie auch erwartete. Genau dasselbe gilt nun von der profanen erzählenden Dichtung.

5. EPISCHE KOMIK

Auch im mittelalterlichen «Epos» sind scherzhafte Einlagen beliebt. Das kann zunächst verwunderlich erscheinen, da das mittelalterliche Epos die *Aeneis* als formales Muster verwendet, in der wir nichts Komisches finden. Die spätantike Literaturtheorie lehrte aber anders. Servius sagt über das vierte Buch: *est autem paene totus in affectione, licet in fine pathos habeat, ubi abscessus Aeneae gignit dolorem. Sane totus in consiliis et subtilitatibus est; nam paene comicus stilus est: nec mirum ubi de amore tractatur*[1]. Die Einmischung komischer Züge in das ernste Epos war also durch die Theorie gerechtfertigt. Sie finden sich übrigens auch in einem anderen antiken Musterepos: der *Achilleis* des Statius. Selbst in dessen *Thebais* (zu II 353) fand der Kommentator Lactantius Placidus (6. Jahrhundert) eine Aufforderung zum Lachen. In dem Gedicht des Ermoldus Nigellus auf Ludwig den Frommen sind komische Einlagen mit bewußter Überlegung angebracht. Wir hören den Spott der Leute von Orléans über eilige Reisende, die die Loire durchschwimmen (*Poetae* II 28, 133). Wir sehen den verkaterten Bretonenhäuptling Murman, der kaum die Augen aufreißen kann (47, 207). Der Dichter selbst läßt sich gutmütig hänseln (62, 135ff.), weil er als Mönch Kriegsdienste tut:

Huc egomet scutum humeris ensemque revinctum
Gessi, sed nemo me feriente dolet.
Pippin hoc aspiciens risit, miratur et infit:
«Cede armis, frater; litteram amato magis».

Endlich erteilt Ermoldus dem bekehrten Dänenkönig Herold in Form einer Apostrophierung den Rat, er möge seine nunmehr überflüssig gewordenen Götzenbilder nützlich verwerten: den Jupiter solle er zu Kochkesseln, den Neptun zu Wassereimern verarbeiten lassen, so werde jeder bei seinem Element bleiben (70, 453ff.). Im *Waltharius* haben wir die köstliche Episode von Attilas Katzenjammer. Eine humoristische Szene enthalten auch die *Gesta Berengarii* (*Poetae* IV 380, 200ff.). Humoristische Einlagen bietet die «Messiade» des Eupolemius (11. Jahrhundert)[2]. Selbst im *Ligurinus*, dessen unbekannter Verfasser die Kriegstaten Friedrichs I. in Italien besingt, bricht der Humor an einer Stelle durch. Wir erfahren, daß die Slaven bei Hungersnöten zu Menschenfressern werden (6, 48):

Nec genitor nato, nec fratri parcere frater
Novit, et elixa recreatur filia mater.

Damit ist das Gebiet des Küchenhumors gestreift, von dem gleich zu reden sein wird.

Diese Beispiele zeigen, daß das lateinische Epos des 9.–12. Jahrhunderts mit dem Grundsatz *ludicra seriis miscere* ernst machte. Aber gehen wir weiter! Wenn das Epos komische Einlagen fordert, so bedeutet das offenbar, daß es zur «Unterhaltungslektüre» gerechnet wurde. Das widerspricht allerdings den Anschauungen klassizistischer Epochen und Ästhetiken. Das klassizistische Epos ist durchweg pathetisch und erhaben: so die *Aeneis*, Lucan, Silius, die *Gerusalemme liberata*. Das Mittelalter kennt derartige Normen nicht. Wir dürfen daher im mittelalterlichen

El introducir las estridencias de las passiones martiriales prosísticas en la poesía latina es lo que yo doy como característico de Prudencio. Der hochverehrte Forscher gestatte mir dennoch den Glauben, daß es für das historische Verständnis des Prudentius nicht ganz gleichgültig ist, daß seine «spanischsten» Dichtungen in einer ökumenischen literarischen Tradition stehen.

[1] Servius bei THILO-HAGEN 1, 459. Vgl. dazu A. PHILIP MCMAHON, *Aristotelian Definitions of Tragedy and Comedy* in *Harvard Studies in Classical Philology* 40 (1929), 126. [2] *RF* 6, S. 523, 335ff. und S. 540, 223ff.

Epos keine Einheit des erhabenen Stils voraussetzen. Überhaupt müssen wir bedenken, daß profane Dichtung im Rahmen der mittelalterlichen Wertordnung nicht die Ehrenstellung und Würde besitzen konnte, die andere Epochen ihr zubilligten. Was dachte das Mittelalter selbst über seine Epik? Begreiflicherweise gibt es dafür wenige Zeugnisse. Einige können wir jedoch anführen. In dem Prolog, mit dem Geraldus den *Waltharius* an Bischof Erchanbald schickte, lesen wir:

Ludendum magis est Dominum quam sit rogitandum.

Das *Waltharius*-Epos wird also zu den *lusus* gerechnet, wie alle Poesie ohne moralisch-kirchliche Tendenz. Im Prolog zu den *Gesta Berengarii* heißt es (*Poetae* IV 356, 21):

Seria cuncta cadant, opto, et labor omnis abesto,
Dum capiti summo[1] *xenia parva dabo.*

Dieselbe Auffassung finden wir ein Jahrhundert später bei Bischof Wido von Amiens. Im Prooemium zu seinem Geschichtsepos *De Hastingae proelio* sagt er:

18 *Elegi potius levibus cantare camenis*
Ingenium nostrae mentis quam subdere curis.

Das bedeutet, wenn man die Schulformeln abstreift, einfach: ich habe ein weltliches Gedicht gemacht. Sakraler und profaner Bereich: das ist die fundamentale Scheidung innerhalb der mittelalterlichen Geisteswelt. Innerhalb des Profanen haben die *ludicra* ihren Platz[2]. So sagt auch der Dichter des *Ligurinus*, die bisherigen Geschichtsschreiber Friedrichs I. hätten es verschmäht, sich der poetischen Form zu bedienen, weil sie ihnen zu leichtfertig erschienen sei (1, 147):

... puduitque, reor, puerilibus illos
Lascivire iocis et inanes texere nugas.

Galfrid von Monmouth beginnt seine *Vita Merlini*:

Fatidici vatis rabiem musamque iocosam
Merlini cantare paro.

Unter den Freuden des Lebens zählt Guido von Bazoches auf *societas convivarum, elegancia ministrorum, poculorum et ciborum exquisita varietas atque suavitas, blanda garrulitas diversos rhidmice casus narrancium, gesta canencium virorum forcium, fidicinum atque mimorum* (*Neues Archiv* 1891, 98f.). Die *chansons de geste* sind also den Freuden der Tafel und den Darbietungen der Mimen gleichgeordnet.

Das volkssprachliche Epos des Mittelalters setzt nun die Stiltradition des lateinischen Epos fort. Selbst im Rolandslied, das sich von den übrigen ältesten Heldenepen Frankreichs durch die Höhe der Gesinnung und durch tragische Größe so merkwürdig abhebt, finden wir Szenen, die zum «erhabenen Stil» gar nicht passen, sondern in den Bereich der *ludicra* übergreifen: so wenn Karl den ehrwürdigen Naimes grob anfährt (251), wenn Roland sich einen Scherz mit Karl erlaubt (386ff.), wenn Ganelon den *practical jokes* der Köche ausgeliefert wird (1816ff.). Komisches findet sich auch im *Gormont* (239ff., 581f.)[3]. Es überwuchert in der Karlsreise und im Wilhelmslied. Auch im Cid-Epos findet man komische Episoden, so die Berichte über die Feigheit

[1] Dazu Glosse: *imperatori.*

[2] *ludicra* kann deshalb auch die allgemeine Bedeutung «Verse» annehmen. Peter von Blois ergeht sich in einem Brief über die Eitelkeit alles Irdischen, preist einen Verstorbenen glücklich, weil dieser nun der bösen Welt entrissen sei, und schließt unvermittelt: *mitte mihi versus et ludicra quae feci Turonis.* Er will sie abschreiben lassen (*PL* 207, 39 B). – Vielleicht Anklang an Horaz *Epi.* 1, 1, 10: *Nunc itaque et versus et cetera ludicra pono.*

[3] In 239ff. steckt ein Schwankmotiv, das aus dem Text selbst nicht mehr deutlich zu erkennen ist. Vielleicht könnte die vergleichende Motivforschung es aufklären. Huelin hat sich unerkannt ins Lager des Gegners geschlichen, ihm *come pucele* gedient und Pfauenbraten serviert. Warum war das so komisch? Eine Beziehung zum Küchenhumor liegt jedenfalls vor.

der Infanten von Carrión. Einen humoristischen Beiklang hat auch die Nasführung der beiden Juden; auch einzelne Verse wie

2382 *Nos d'aquent veremos commo lidia el abbat*

oder

3373 *Vermejo viene, ca era almorzado.*

Wenn die mittellateinische, die älteste französische und die älteste spanische Epik miteinander übereinstimmen, so darf man schließen, daß ein komischer Einschlag von jeher zum Bestande des mittelalterlichen Epos gehört hat und nicht erst durch korrupte Spielleute hineingebracht wurde.

Betrachten wir nun die Motive des epischen Humors, so erweisen sie sich als typisch. Der Scherz *veremos commo lidia el abbat* erinnert an das aus Ermoldus Nigellus gebrachte Zitat. Die Komik des Katzenjammers finden wir bei Ermoldus, im *Waltharius* aber auch bei Milo von St. Amand. Dort spricht ein Verkaterter:

336 *Verbere non dolui necque tractus somnia rupi;*
Nunc vigilans ubi vina petam? capitisque dolorem
Unguine quo pellam? quibus escis ora resolvam?

Der Dichter fügt eine lange Betrachtung an, deren Schluß lautet (*Poetae* III 655):

356 *Horreo, sordidius quod multis contigit unum:*
Multiplicata prius non Bachica pocula cessant,
Quam nimis impletus revomat, quas hauserat, offas
Venter et immixto fundantur stercora vino,
Quo malus ingressus, gravior sit ut exitus illi
(Perifrasin vito, quia multis cognita dico).

6. KÜCHENHUMOR UND ANDERE RIDICULA

Die beliebteste Quelle des Humors ist aber der «Küchenhumor», der im weiteren Sinne alles umfaßt, was mit dem Essen zu tun hat. Wie die meisten komischen Motive, dürfte er allgemein menschlich sein. Für das Mittelalter ist aber auch in Betracht zu ziehen, daß Köche unter den Sklaven der römischen Komödie nicht selten sind und daß der Koch als *vilissimum mancipium* (Livius 39, 6) angesehen wurde[1]. Küchenhumor finden wir dann wieder in der Spätantike. In den *Metamorphosen* (10, 14) gibt Apuleius als komische Einlage den Streit zwischen zwei Brüdern, von denen der eine ein Koch, der andere Konditor ist. Ein Streitgedicht zwischen Koch und Bäcker unter Vorsitz des Vulcanus verfaßte – im 2. oder 3. Jahrhundert – ein gewisser Vespa (Buecheler-Riese, *Anthologia latina* Nr. 199). Der Koch wird darin wegen seines rauchgeschwärzten Aussehens verspottet. Dieses Motiv verwendet Fortunat in einer Beschwerde über den königlichen Hofkoch in Metz, der ihm sein Schiff weggenommen hatte (Leo p. 148):

11 *Corde niger, fumo pastus, fuligine tinctus,*
Et cuius facies caccabus alter adest,
Cui sua sordentem pinxerunt arma colorem,
Frixuriae cocumae scafa patella tripes,
Indignus versu potius carbone notetur,
Et piceum referat turpis imago virum.
Res indigna nimis, gravis est inuria facti:
Plus iuscella coci quam mea iura valent.

[1] Nachweise bei R. Pfeiffer in *Philologus* 86, 1936, 459. Pfeiffer zeigt, daß der Ausdruck «Küchenlatein» zuerst von Laurentius Valla in einer Polemik gegen Poggio gebraucht wurde. Vgl. dazu P. Lehmann in *Hist. Zs.* 137, 210f. – Küchenhumor bei Terenz: *Eunuchus* 814ff.

Derselbe Fortunat schildert in zehn Versen, die epischen Stil parodieren, ein Bauchgrimmen, das durch übermäßigen Genuß von Pfirsichen verursacht war (Leo p. 170). Küchenhumor finden wir auch in der karolingischen Hofdichtung. Karls des Großen Truchseß erscheint bei Theodulf und Alcuin unter dem bukolischen Namen Menalcas (*Poetae* I 488):

181 *Pomiflua sollers veniat de sede Menalcas,*
Sudorem abstergens frontis ab arce manu.
Quam saepe ingrediens, pistorum sive coquorum
Vallatus cuneis, ius synodale gerit.

Dem Alcuin soll Menalcas Brei kochen lassen (*Poetae* I 246):

48 *Ipse Menalca coquos nigra castiget in aula,*
Ut calidos habeat Flaccus per fercula pultes.

Hat dem gelehrten Bibelkenner vorgeschwebt *pone ollam grandem et coque pulmentum filiis prophetarum* (4. *Reg.* 4, 38)?

Küchenhumor im Epos klingt in dem Rat des Ermoldus an König Herold an. Wir finden ihn dann im Geschichtsepos des Abbo von St. Germain des Prés (*Bella Parisiacae urbis*, verfaßt 897). Da spießt der gewaltige Abt Ebolus (kämpfender Kleriker!) sieben Normannen auf einmal auf und überliefert sie lachend der Küche (*Poetae* IV 83, 108ff.). Verwundete Normannen, die sich aus dem Gefecht zurückziehen, bekommen von ihren Frauen zu hören: «Du Teufelssohn! Hab ich dir nicht Brot, Wildschweinbraten, Wein genug vorgesetzt? Willst du vielleicht noch mehr, du Fresser?» (Vers 127ff.). Derselben Zeit gehört das moralische Lehrgedicht des Milo von St. Amand *De sobrietate* an. Das Hauptthema ist der Kampf gegen die Gefräßigkeit. Der Dichter läßt uns dabei einen Blick in die mittelalterliche Küche tun (*Poetae* III 654):

303 *Perspice fumantes iam nocte dieque culinas*
Sudantesque coquos tetra fuligine nigros,
Fercula portantes, pallentes fasce ministros.
Stat pincerna potens iam lassus in aede reclinis,
Alternis vicibus varians vestigia stertit
Et tacita ventri maledicit fauce capaci.

Aber Milos Komik ist unfreiwillig. Er ist ein eifriger, frommer Mann. Das erste Exemplum für die Lehre, daß Gefräßigkeit der Verderb des Menschen ist, holt er sich aus dem Alten Testament. Der Feldhauptmann Nabuzardan, der für König Nebukadnezar Jerusalem eroberte und plünderte, war ein Koch! Allegorisch ausgelegt bedeutet der König den Teufel, sein Koch die *gastrimargia*, die das Kirchenvolk (Jerusalem) verwüstet (*Poetae* III 617f.). In der Vulgata steht freilich (4. *Reg.* 24, 11ff. und *Jerem.* 52, 12) nichts davon, daß Nabuzardan Koch gewesen sei, wohl aber in älteren Übersetzungen (siehe Traube zur Stelle), die auch Augustin, Fulgentius (Helm 160, 22) und Isidor vorgelegen haben. Den Nabuzardan finden wir ebenfalls in allegorischer Verwendung in der *Fecunda ratis* (um 1000) des Egbert von Lüttich (ed. Voigt p. 208):

Succendit Nabugodonosor cocus ardua templi
In Solimis, regi dum prandia lauta pararet:
Nos templum domini violamus et igne cremamus,
Copia dum mentem suffocat larga cyborum.

Küchenhumor finden wir dann in der *Ecbasis captivi*, wo der Igel wegen seines Hochmuts zum Küchenjungen degradiert wird (Vers 695f.); im *Dulcitius* der Hrothsvit; in einem Schwank der Cambridger Lieder (Strecker S. 65), wo der hl. Petrus zum *magister cocorum* gemacht wird; bei Walter von Châtillon[1]:

[1] *Moralisch-satirische Gedichte* p. 65.

Templum dei violat ordo praelatorum,
Jam furantur fuscinis carnes caccaborum.

Hier wird auf 1. *Reg.* 2, 12 ff. angespielt.

Küchenhumor findet sich, wie wir sahen, auch im Rolandslied. Dann im Wilhelmslied (1056 ff., 1312, 1427 ff.). Im Rainouart-Epos wird endlich der derbkomische Küchenjunge zum epischen Helden. Die Verbindung von Küche und Kriegertum scheint übrigens auch in Wirklichkeit vorgekommen zu sein. Ordericus Vitalis nennt einen *Harcherius regis Franciae coquus et miles insignis* (A. Schultz, *Das höfische Leben*² I 55). Der mittelalterliche Küchenhumor breitet sich noch einmal behaglich aus in Rabelais. Neben vielen anderen Episoden haben wir da auch das Thema des kriegerischen Koches (Kap. 39 des vierten Buches). Bruder Jean verfolgt es zurück bis ins Alte Testament. Er macht Potiphar zum *maistre queux des cuisines de Pharaon* und fährt fort: *Pourquoi Nabuzardan, maistre cuisinier du roy Nabugodonosor, feut entre tous aultres capitaines esleu pour assiéger et ruiner Hierusalem?* Ein Quell des mittelalterlichen Küchenhumors ist wohl die Klosterküche gewesen, die gelegentlich auch poetischer Erwähnung gewürdigt wird (*Poetae* I 521, 59 und *Poetae* I 332, II). Der Küchendienst war allerdings nicht immer ein Vergnügen. Ein bewegliches Klagegedicht haben wir von dem Trierer Klosterlehrer Winrich (um 1070), der in die Küche abkommandiert war[1].

Neben dem Küchenhumor ist noch ein anderes *ridiculum*[2] sehr beliebt. Nichts findet der mittelalterliche Mensch so komisch wie unfreiwillige Entblößung. Das Motiv ist sehr häufig. Es gehört zum zeitlosen folkloristischen Bestand. Aber es war auch literarisch autorisiert. Man konnte es in der lateinischen Poesie finden, so bei Ausonius (Peiper 246, 33); auch gewisse Bibelstellen konnten in diesem Sinne mißbraucht werden: *Genesis* 9, 22[3]; *Nahum* 3, 5; *Jeremias* 13, 26. Die letztere Stelle steht in einer Strafrede Gottes an Jerusalem und lautet: *nudavi femora tua contra faciem tuam, et apparuit ignominia tua.* Die Stelle ist interessant, weil wir dazu die allegorische Auslegung des Hieronymus[4] haben: «*nudavi*» – *sive nudabo et revelabo* – «*femora*» – *et posteriora* – «*tua*» ... Die moralische Nutzanwendung lautet: *rogemus, ut nec in praesenti nec in futuro saeculo revelet femina et posteriora nostra.* Die Kirche hat natürlich Profanationen solcher Bibelstellen immer aufs schärfste mißbilligt. Aber der Klosterhumor war schon in früherer Zeit läßlich. Mico von St. Riquier deutet eine Entblößungsszene an (*Poetae* III 363, 19 ff.). Egbert, Lehrer an der Lütticher Domschule, nahm in seine für Schulknaben geschriebene *Fecunda ratis* einen Schwank *De Waltero monacho bracas defendente* auf (Voigt p. 203). Seit der Gründung von Cîteaux (Ende des 11. Jahrhunderts), die eine Reaktion gegen den sittlichen Verfall von Cluny war, entwickelt sich eine umfangreiche Streitschriftenliteratur zwischen den beiden Orden. Ein Argument gegen die Cistercienser bietet der Vorwurf, «daß sie keine Hosen trügen, um desto bereiter zur Unzucht zu sein»[5]. Der Esel Brunellus im *Speculum stultorum* des Nigellus Wireker erwägt Vor- und Nachteile dieser Tracht (*SP* I 95):

Taedia de nocte femoralia nulla iacenti
In lecto facient; sit procul iste timor.
Nescia braccarum, genitalia membra deorsum
Nocte dieque simul libera semper erunt.
Ergo quid facerem, veniens si ventus ab Austro
Nudaret subito posteriora mea?

1 Dazu H. Walther, *Das Streitgedicht...* (1920) 56.
2 *ridiculum* als Gattungsbegriff: *Cambridger Lieder* Nr. 35 u. 42.
3 Versifiziert und amplifiziert in der *Alethia* des Claudius Marius Victor 3, 76.
4 In seinem Jeremias-Kommentar ed. Reiter p. 71.
5 H. Walther, a. a. O. 164. – Die «Hosenfrage» spielt auch in die Anekdote hinein, die Walter Mapes *De nugis curialium* James p. 49 berichtet. – Jos. Greven, *Die Exempla des J. v. Vitry*, 1914, 47, Nr. 77.

Qua facie tantum quis sustinuisse pudorem
Possit, et ad claustrum postea ferre pedem?
Quod si contingat mea nuda pudenda videri
Numquam de reliquo monachus albus ero.

Denselben topos finden wir in der Klage eines armen Schülers bei Matthaeus von Vendôme (*Münchener SB* 1872, 588):

Insultat misero mihi barbara turba, negatur
Hospicium, careo pane, pudenda patent.

Der Schwank *de monacho bracas defendente*, den wir bei Egbert von Lüttich fanden, dient im *Moniage Guillaume* als Motiv, das die epische Handlung vorwärtstreibt. Die erste Fassung dieses «Heldenepos», das wie so viele andere *chansons de geste* starke Beimischungen derber Komik enthält, wird um 1160 angesetzt, die zweite um 1180. Der Mönch gewordene Wilhelm erhält vom Abt die Weisung, den Räubern keinen Widerstand zu leisten, außer wenn sie ihm die Hosen wegnehmen wollten (*Moniage* I, 361). In *Moniage* II wird an der entsprechenden Stelle eine Begründung beigefügt, die in I fehlt:

688 *S'il les me tolent, chou sera grans contraire*
Car on porra veir tot mon afaire.

Noch bei dem italienischen Franziskanerprediger Bernardino De Busti finden wir das Motiv in erbaulicher Abwandlung[1]. Es würzt das *sel franciscain* wie das *sel rabelaisien* und später den Humor des Cervantes.

Auch das «in derber volkstümlicher Komik überall verbreitete Motiv vom πρωκτὸς λαλῶν» (Otto Weinreich[2]) ist im Mittelalter sehr beliebt. Es tritt schon in der hagiographischen Komik der Merowingerzeit auf. Von der Leiche des hl. Gangolf gehen Wunderwirkungen aus. Eine Frau, der dies gemeldet wird, ruft: *sic operatur virtutes Gangulfus, quomodo anus meus.* Das rächte sich: aus dem bezeichneten Körperteil erging sofort ein *obscenus sonus.* Dies geschah an einem Freitag. Während ihres ganzen Lebens konnte die Frau am Freitag kein Wort reden, ohne daß eine Detonation erfolgte (*MGH, SS. rer. mer.* VII 166 f.). In karolingischer Zeit finden wir (*Poetae* III 362, Nr. 161):

14 *Tum podex carmen extulit horridulum.*

sowie den Schwank vom musikalischen Esel (*Poetae* IV 1080).

Matthaeus von Vendôme bietet (Faral 126, 71):

In pateris patinisque studet, ructante tumultu
Et stridente tuba ventris utrimque sonat.

Diese drastische Komik hat noch im Teufelshumor von Dantes *Inferno* (20, 139) ihre Stelle.

Wir haben nur einige Seiten des mittelalterlichen Humors berührt[3]. Dem Forscher bietet sich hier noch reiche Ausbeute.

1 Gilson, *Les idées et les lettres*, 1932, 227.
2 Weinreich, *Senecas Apocolocyntosis*, 1923, 55 mit Anm. 3.
3 Zum kirchlichen Humor vgl. noch H. Fluck, *Der risus paschalis* (*Archiv für Religionswissenscha t* 1934, 188 ff.). Über die *ioca monachorum* und die *Cena Cypriani*: Paul Lehmann, *Die Parodie im Mittelalter* (1922). – Über Bakelfeste: H. Spanke in *Volkstum und Kultur der Romanen*, Jahrgang 1931, 204; K. Young, *The Drama of the medieval Church*, 1933, I 106 und 501 ff.; Wilmart in *Revue bénéd.* 49, 139 und bes. 338 ff. – Über Tanzmusik und Ballspiel in der Kirche: Spanke in *Neuphil. Mitt.* 31, 149 und *Hist. Vjft.* 26, 384. – Zu den *ridicula* zählt Walter von Châtillon auch die *Veneris copula* (1925, p. 59, Str. 4). Das erinnert an die antike Auffassung (vgl. oben S. 430, A. 1), wonach das Gebiet der Erotik Reservat der Komödie war. Die Unterordnung der Erotik unter die Komik ließe sich aus zahlreichen mittelalterlichen Texten belegen.

V.
SPÄTANTIKE LITERATURWISSENSCHAFT

1. QUINTILIAN

DIE Wirkung Quintilians im Mittelalter ist weit größer als die Nachrichten erkennen lassen[1]. Insofern die *Institutio oratoria* Anweisung zur Heranbildung eines Idealmenschen ist, läßt sie sich mit Castigliones *Cortegiano* (1528) vergleichen. Das «harmonische Ausrunden des geistigen Daseins», das BURCKHARDT für das Renaissance-Ideal des *uomo universale* bezeichnend fand, ist auch in Quintilian lebendig. Die Redekunst ist «die köstlichste Gabe der Götter», und eben darum die Vollendung des Menschengeistes. *Ipsam igitur orandi maiestatem, qua nihil dii immortales melius homini dederunt et qua remota muta sunt omnia et luce praesenti ac memoria posteritatis carent, toto animo petamus* (XII 11, 30). Gewiß ist das Ziel hochgesteckt und schwer zu erreichen. Aber hat der Mensch nicht gelernt, Meere zu durchqueren, die Gestirnbahnen zu erforschen, das Weltall auszumessen? Diese Künste sind noch schwieriger und stehen doch der Redekunst an Wert weit nach (*minores, sed difficiliores artes:* XII 11, 10): ich kenne wenige Äußerungen, die den Gegensatz zwischen antiker und moderner Güterhierarchie so scharf beleuchten wie diese Sätze. Sie erst lassen uns verstehen, weshalb der ideale Redner für Quintilian zugleich der Idealmensch ist. Vor ihm hatte zwar schon Cicero in seiner Schrift *Orator* sich vorgesetzt, das Bild des vollendeten Redners zu entwerfen[2]. Aber es war doch zu sichtbar auf seine eigene Person zugeschnitten und auch zu speziell auf die *ars dicendi* gestellt. Als Quintilian im 12. Buch seines Werkes an dieselbe Aufgabe herantritt – *ad partem operis destinati longe gravissimam* –, darf er daher sagen, er komme sich vor wie ein Schiffer, der einsam aufs hohe Meer verschlagen sei – *caelum undique et undique pontus*[3]. Wohl erblicke er in der unermeßlichen Weite Cicero – als Einzigen. Doch auch der ziehe die Segel jetzt ein, rudere langsamer und begnüge sich damit, von der Stilart zu handeln, die dem vollendeten Redner angemessen sei. So habe denn er, Quintilian, keinen Vorgänger, dessen Spuren er folgen könnte. Er müsse sich selbst den Weg bahnen und ihn soweit verfolgen, wie es die Aufgabe erheische.

Ich hebe aus dem Werk einiges heraus, was für die spätere Literaturtheorie wichtig ist. Wenn Quintilian (I 4, 2) zunächst nur zwei Teile der Grammatik unterschieden hatte, die Wissenschaft vom richtigen Sprechen und die Erklärung der Dichter, so fügt er doch (I 4, 3) hinzu, daß die Sprachlehre auch die Kunst des Schreibens umfasse, also das, was wir Stillehre nennen und was in der Schule dem deutschen Aufsatz zufällt. Dieses Unterrichtssystem, das Quintilian vorfand und das er kundig erläutert, bildet die geschichtliche Ursache dafür, daß von der römischen Kaiserzeit bis zur französischen Revolution alle literarische Kunst auf der Schulrhetorik beruht. An späterer Stelle (I 9, 1) werden nun die beiden Teile der Grammatik mit neuer Bezeichnung als Methodik und Historik geschieden. Die Dichtererklärung wird also mit der Historik gleichgesetzt, und damit haben wir *in nuce* die Literaturgeschichte, und zwar sowohl der Sache wie dem Wort nach. Ein ganzes Kapitel (I 8) handelt nun von der Lesung der Dichter: *lectio*. Es sollen nur Dichter gelesen werden, die moralisch wertvoll sind (§ 4). Deshalb ist man neuerdings dazu übergegangen, wie Quintilian mit Befriedigung vermerkt, Virgil auf der Schule zu traktieren. Auch Lyriker sollen gelesen werden, wenn auch mit Auswahl. Selbst Horaz enthält Stellen, die Quintilian nicht in der Klasse erklären möchte. Ganz ausgeschlossen wird die erotische Elegie. Dagegen wird die Komödie empfohlen. Sie ist für das Erlernen der Redekunst wichtig, weil sie die verschiedenen Charaktere und Effekte darstellt, die ja auch Aristoteles in seiner «Rhetorik»

1 PAUL LEHMANN in *Philologus* 89, 1934, 349–83. – A. MOLLARD glaubt eine *conspiration du silence* gegen Quintilian im 12. Jh. feststellen zu können (*Le Moyen Age* 1935, 9). 2 *summum oratorem fingere* (*Or.* 7). Castiglione braucht dieselbe Formel: *formar con parole un perfetto cortegiano.* 3 *Aeneis* 3, 190.

behandelt hatte. Diese Bemerkung über die Komödie kann die auf den ersten Blick so überraschende Tatsache erklären, daß Terenz einer der beliebtesten Schulautoren des ganzen Mittelalters war. Im übrigen sieht man, daß Quintilian strenger war als die Mönche und Kleriker des christlichen Mittelalters, die bekanntlich, wenigstens seit dem 11. Jahrhundert, von Ovid den weitestgehenden Gebrauch auch im Unterricht machten. – Zu diesem Kapitel über Dichterlektüre muß man Buch X 1 nehmen. Der ganze Lehrstoff der Rhetorik ist in den vorstehenden Büchern abgehandelt. Aber auch der Studierende, der ihn ganz in sich aufgenommen hat, besitzt noch nicht die zum Habitus (ἕξις) gewordene Leichtigkeit der Rede. Dieser erfordert eine umfangreiche Reserve stets verfügbarer Redewendungen und Wissensinhalte – *copia rerum ac verborum* (X 1, 5). Beides erwirbt man nur durch Lektüre. So wird Quintilian dazu geführt, ein zweites Mal, aber auf höherer Stufe, von Literatur zu handeln. Wie soll gelesen werden? Die Antwort auf diese Frage (X 1, 19) lautet: «Laßt uns das Gelesene wiederholen und neu vornehmen, und wie wir die Speisen gekaut und fast flüssig gemacht hinabschlucken, damit sie leichter verdaut werden, so soll auch das Gelesene nicht roh, sondern durch viele Wiederholung erweicht und gleichsam verarbeitet dem Gedächtnis und der Nachahmung überliefert werden». Quintilian schließt nun eine Einteilung der Autoren in Klassen an: Dichter, Historiker, Philosophen. Dichterlektüre empfiehlt sich nicht nur durch den damit verbundenen erquickenden Genuß. Sie belebt den Geist, verleiht dem Ausdruck Erhabenheit und lehrt, auf das Gemüt des Hörers einzuwirken. Freilich darf nicht vergessen werden, daß die Poesie[1] der epideiktischen (nicht der forensischen) Beredsamkeit nahesteht; daß ferner ihr Zweck nur Ergötzung ist und daß sie endlich diesen durch Erfindung von Unwahrem, ja Unglaubhaftem verwirklicht: *genus ostentationi comparatum et praeter id quod solam petit voluptatem eamque etiam fingendo non falsa modo, sed etiam quaedam incredibilia* (X 1, 28). Was die Geschichtschreibung betrifft, so ist sie der Dichtung nahe verwandt: eine Art Prosagedicht (*proxima poetis et quodammodo carmen solutum;* X 1, 31). Sie hält eine Fülle von Ereignissen bereit, mit denen der Redner exemplifizieren kann. Die Philosophen endlich müssen auch gelesen werden[2].

Wie mußte diese Auffassung der Eloquenz in einer mittelalterlichen Klosterschule verstanden werden? Rhetorik war eine der drei unteren *artes*. Quintilian lehrte, daß sie mit dem Studium der Poesie und der Philosophie verbunden sein müsse. Das Mittelalter zog daraus den Schluß, daß *eloquentia, poesis, philosophia, sapientia* nur verschiedene Namen für dieselbe Sache seien. Aber hören wir Quintilian weiter. Innerhalb der Philosophie liegt das Schwergewicht auf der Moral: *mores ante omnia oratori studiis erunt excolendi* (XII 2, 1). Und noch eindringlicher: *evolvendi penitus auctores, qui de virtute praecipiunt, ut oratoris vita cum scientia divinarum rerum sit humanarumque coniuncta* (XII 2, 8). Dazu nehme man endlich: *iam quidem pars illa moralis, quae dicitur Ethice, certe tota oratori est accommodata* (XII 2, 15). Nun erinnern wir uns, daß ja auch die Dichter wegen ihrer sittlich bildenden Wirkung als Schullektüre empfohlen wurden. Nimmt man all das zusammen, so wird begreiflich, daß der Grammatik- und Literaturunterricht der mittelalterlichen Schule zugleich als Lehrgang der Moral galt. Wenn sich diese Auffassung terminologisch ausprägte, konnten die Schulautoren als *ethici* bezeichnet werden. Das ist nun in der Tat die gebräuchliche, aber bisher meines Wissens nicht erklärte Benennung. Sie wird, wie ich glaube, aus Quintilian verständlich[3].

1 Quintilian braucht den neutralen Ausdruck *hoc genus* (X 1, 28), zu dem wohl *eloquentiae* zu ergänzen ist. Oder steht es absolut? Gewöhnlich sagt er *poetae*. Nur einmal (XII 11, 26) kommt das Wort *poesis* vor, das auch sonst im Lateinischen sehr selten ist. Horaz hat es einmal (*A.P.* 361), aber im Sinne von «Gedicht». Selten ist auch *poetica, poetice* «Dichtung». Ein geläufiges Wort für Poesie hat das römische Altertum und auch das lateinische Mittelalter nicht besessen. 2 Quintilians Verhältnis zur Philosophie erörtert eingehend B. APPEL, *Das Bildungs- und Erziehungsideal Quintilians*. Diss. München 1914. 3 Damit möchte ich die Ausführungen von K. LANGOSCH in seiner Ausgabe des *Registrum* des Hugo von Trimberg, 1942, 30f. berichtigen und ergänzen.

Man sieht, welch großen Raum die rein literarischen Studien in Quintilians Lehrbuch einnehmen. Es gibt Stellen darin, wo durch das oratorische Lebensideal ein ganz anderes durchscheint: das eines nur seinen Studien lebenden Humanisten, eines musischen Liebhabers der Literatur. Wie ist die Rhetorik in dem aristotelischen Schema der Wissenschaften – theoretische, praktische, poetische – unterzubringen? Sie wird meist dem Bereich der Praxis zugewiesen. Aber sie ist ja auch in dem Redner gegenwärtig, der sie nicht ausübt, wie die Heilkunde in einem Arzt, der seine «Praxis» aufgegeben hat. «Ja, vielleicht ist der größte Gewinn der, den uns das private Studium gewährt; und der Genuß der Literatur ist erst dann ganz rein, wenn sie von jeder Tätigkeit gelöst ist und sich der Kontemplation ihrer selbst freuen darf» – *nam est aliquis, ac nescio an maximus, etiam ex secretis*[1] *studiis fructus ac tum pura voluptas litterarum, cum ab actu, id est opera, recesserunt et contemplatione sui fruuntur* (II 18, 4). Spätantike Lebensstimmung ... die aber in jedem der seither verflossenen Jahrhunderte nachgefühlt werden konnte und nachgelebt worden ist. In einem solchen Wort hat sich die Substanz der antiken Rhetorik in etwas völlig anderes verwandelt; in das, was französisch *la religion des lettres* heißt; was im 16. Jahrhundert Erasmus verkörperte. Auch solchem Humanismus konnte Quintilian Führer sein. Aber historisch wichtiger und wirksamer ist seine Bedeutung für die schulmäßige Behandlung der antiken Autoren und für die literaturkundlichen Grundanschauungen des Mittelalters.

2. SPÄTRÖMISCHE GRAMMATIK

Von den uns erhaltenen römischen Grammatiken[2] ist keine älter als das 3. Jahrhundert, die meisten und wichtigsten fallen in das 4. Jahrhundert. Die Schriftsteller dieser unproduktiv gewordenen Spätzeit begnügen sich damit, ältere Quellen auszuschreiben und in verschiedener Weise zu kompilieren. Der Lehrstoff wird jetzt durch Einbeziehung der Metrik erweitert, die als Teil der grammatischen *ars* gilt[3]. Das frühe Mittelalter hat – mit ganz wenigen Ausnahmen[4] – an dem Bestande der spätrömischen Grammatik nichts geändert, sondern reproduziert meist wörtlich die Lehren des 3. und 4. Jahrhunderts. So definiert etwa der Ire Clemens, der unter Karl dem Großen und Ludwig dem Frommen Lehrer an der fränkischen Hofschule war, die vier Aufgaben der Grammatik *(lectio, enarratio, emendatio, iudicium)* in genauem Anschluß an die *ars* des Marius Victorinus (4. Jahrhundert)[5]. Der *grammaticus (litterator)* der Kaiserzeit vermachte seinen mittelalterlichen Nachfolgern das Erbe seiner *ars:* als unentbehrliches Schulgut wurde der Bestand römischer Literatur gerettet, den das ausgehende Heidentum noch besaß. Die Art dieser Übermittlung war geistlos, öde, mechanisch: und gerade dadurch dauerhaft. Das wird besonders deutlich, wenn die Grammatiker Elemente der Poetik mitteilen, wie dies Diomedes (4. Jahrhundert) tat. Er fügte seiner *ars grammatica* ein drittes Buch an, das der Metrik gewidmet war. Dabei fällt einiges ab, was wir zur Poetik rechnen würden. Unter *poetica* wird hier aber weder

1 Quintilian verbindet gern *secretus* mit literarischen Studien. Man hört aus diesem Sprachgebrauch etwas wie Sehnsucht nach Privatleben heraus – verständlich bei einem Mann, der jahrzehntelang als Gerichtsredner tätig war und in seinem Alter noch Prinzenerzieher wurde. Vom Literaturstudium sagt er schön: *necessaria pueris, iucunda senibus, dulcis secretorum comes* (I 4, 5). Auch Tacitus spricht von *litterarum secreta*, die den Germanen unbekannt seien (*Germania* 19).

2 Grundlegend: K. BARWICK, *Remmius Palaemon und die römische Ars grammatica*, Leipzig 1922.

3 Bei Martianus Capella entscheidet Minerva, die Metrik gehöre nicht zur Grammatik, sondern zur Musik (150, 5).

4 Vor allem ist der immer noch rätselhafte Virgilius Maro (7. Jh.) zu nennen, der aber von Clemens Scottus wieder in die Haupttradition eingearbeitet wurde. – Nach D. TARDI *(Les Epitomae de Virgile de Toulouse* 1928, 23) wäre V. M. ein Adept der – durch aquitanische Judengemeinden vermittelten – Kabbala gewesen, deren Interpretationsgrundsätze (Gematrie u. a.) er auf die lateinische Grammatik übertragen hätte.

5 *Clementis ars grammatica*, ed. J. TOLKIEHN (1928) S. 11, 22ff.

Theorie noch Technik der Poesie verstanden, sondern die Dichtkunst selber[1] im Gegensatz zum einzelnen Dichtwerk: *poetica est fictae veraeve narrationis congruenti rhythmo ac pede metrica structura, ad utilitatem voluptatemque accommodata* (KEIL I 473). Eine rein formale Definition, die gegensätzliche Anschauungen zu vereinigen weiß. Das Wesen der Poesie liegt in ihrem metrischen Bau[2]. Ihr Inhalt ist eine Erzählung *(narratio)*. Der Zweck der Dichtung ist nach Diomedes (und seinem Vorbild Horaz) der, zu nützen und zu ergötzen. Aber lesen wir weiter: *distat autem poetica a poemate et poesi, quod poetica ars ipsa intelligitur, poema autem pars operis, ut tragoedia, poesis contextus et corpus totius operis effecti, ut Ilias Odyssia Aeneis.* Dies verstehen wir schon nicht mehr: weil der Autor selbst seine Vorlagen nicht mehr verstanden hat. Aber wir können das Gemeinte rekonstruieren[3]. In der hellenistischen Poetik war es üblich geworden, den Lehrstoff nach drei Gesichtspunkten zu gliedern: *ποίησις, ποίημα, ποιητής*. Dieses Schema befolgt auch Horaz, der «seine *Ars poetica* in drei dem Umfang nach gleiche Abschnitte gliedert, von denen der erste sich auf das Dichten (1–152), der zweite auf die Dichtwerke (153–294) und der dritte auf den Dichter bezieht[4]». In der hellenistischen Theorie stehen sich dabei zwei Lehrmeinungen gegenüber. Die eine versteht unter *ποίησις* den Stoff, unter *ποίημα* die sprachliche Gestaltung des Dichtwerks. Die andere, schon dem Lucilius *(fr.* 33ff.) bekannte, versteht unter *poesis* ein großes Gedicht (*Ilias*, Ennius), unter *poema* ein kleines (Lucilius nennt als Beispiel die Epistel[5]). Diese zweite Lehre gibt Diomedes wieder, wenn er die Tragödie als *poema*, das Epos als *poesis* bezeichnet. Für das Mittelalter wurde dann besonders wichtig die von Diomedes überlieferte Einteilung der Dichtungsarten *(poematos genera)*. Er unterscheidet (p. 482) drei Hauptarten mit je mehreren Unterarten. Schematisch läßt sich das so wiedergeben:

1. *genus activum vel imitativum (dramaticon vel mimeticon)*. Merkmal: das Gedicht enthält keine Zwischenrede des Dichters *(sine poetae interlocutione)*; nur die dramatischen Personen reden. Dazu gehören Tragödien, Komödien, aber auch Hirtengedichte wie die 1. und 9. Ekloge Virgils. – Vier Unterarten: *tragica, comica, satyrica, mimica*.
2. *genus enarrativum (exegeticon vel apangelticon)*. Merkmal: hier spricht der Dichter allein. Beispiel: Virgils *Georgica* Buch 1–3 nebst dem ersten Teil von Buch 4. (Damit soll gesagt werden, daß die Aristaeus-Geschichte (4, 314–558) aus dem *genus enarrativum* herausfällt). Weiteres Beispiel: Lucrez.
   Drei Unterarten:
   a) *angeltice:* enthält «Sentenzen» (Theognis und Chrien).
   b) *historice:* enthält Erzählungen und Genealogien. Beispiel: Hesiods Frauenkatalog.
   c) *didascalice:* das Lehrgedicht (Empedokles, Lucrez, Arat, Virgil).
3. *genus commune (koinon vel mikton)*. Merkmal: sowohl der Dichter wie auch die eingeführten Personen sprechen. Beispiele: *Ilias, Odyssee, Aeneis*.
   Zwei Unterarten:
   a) *heroica species: Ilias* und *Aeneis*.
   b) *lyrica species:* Archilochus und Horaz.

Dieses auf den ersten Blick verwunderlich erscheinende System will verstanden sein[6]. Die Einteilung der Gattungen nach der redenden Person (der Dichter allein; die Personen allein;

1 So schon bei Cicero und bei Aristoteles im ersten Satz der «Poetik».

2 Das ist die herrschende Auffassung (Platon, *Phaidros* 258 d), von der nur Aristoteles abgewichen war.

3 Im Anschluß an die grundlegenden Arbeiten CHR. JENSENS über hellenistische und horazische Poetik. Zuletzt: *Herakleides vom Pontos bei Philodem und Horaz* (*Berl. SB. Phil. hist.* Kl. 1936).

4 JENSEN, *Herakleides* S. 3. – Vgl. auch Hermogenes ed. RABE p. 4, 9ff. Ferner G. RÖTTGER, *Studien zur platonischen Substantivbildung* (Diss. Kiel 1937) S. 30.

5 JENSEN, *Philodemos über die Gedichte. Fünftes Buch*, S. 103.

6 Vgl. USENER, *Kleine Schriften* II 290f. und GEORG KAIBEL, *Die Prolegomena περὶ κωμῳδίας* (= *Gött. Abh.* Bd. 2, Nr. 4, 1898) 28ff.

Dichter und Personen abwechselnd) geht auf Platon (*Staat* 392–394) zurück. Sie findet sich innerhalb seines großen Angriffs auf die Dichtung. Platon will zeigen, daß alle «mimische» Dichtung (Tragödie, Komödie, Epos) aus dem Idealstaat verbannt werden muß. Mimesis ist Reproduktion auch der Affekte, also auch des Schlechten und Niedrigen (395–396). Im Staat ist von der Dichtung nichts anderes erlaubt als Götterhymnen und Loblieder auf die Guten (607a) – also nur die Kundgebung des Dichters selbst in eigener Person (*δι᾽ ἀπαγγελίας αὐτοῦ τοῦ ποιητοῦ*, 394c). Um dieses Ergebnis zu gewinnen, hat Platon die vom äußerlichsten formalen Merkmal ausgehende Dreiteilung der Dichtung aufgestellt oder übernommen, bei der für das Epos nur die «Mischgattung» (*δι᾽ αμφοτέρων*) übrig bleibt[1]. Daß diese Einteilung logisch und sachlich unbefriedigend ist[2], liegt auf der Hand. Aber sie war durch Platons Autorität geschützt und ist dann auch von Aristoteles übernommen worden[3] als eine der drei möglichen Einteilungsarten der musischen Künste (*Poetik* Kap. 1–3). Bei Aristoteles figuriert sie aber nur unter den Präliminarien und hat im weiteren Fortgang der Untersuchungen keine systembildende Funktion. Das Interesse des Aristoteles ist nicht auf äußerliche Klassifikation, sondern auf das innere Wesen der Dichtgattungen gerichtet. Er beobachtet an der Tragödie die Entfaltung ihrer «Natur», er «definiert ihr Wesen» (*τὸν ὅρον τῆς οὐσίας*). Der platonische Schematismus ist aber dann auf Wegen, die wir nicht mehr genau verfolgen können, in die grammatische Lehre des 4. Jahrhunderts gelangt, wie wir sie bei Diomedes finden. In dieser Zeit sind die großen Gattungen der antiken Klassik längst ausgestorben. Was davon an Texten erhalten war, wurde als Lehrstoff der Schule benutzt. Die Lehre von den Gattungen rangierte auf gleicher Stufe mit der von den Redeteilen. Sie ist ein grobes Schachtelsystem geworden, in welches disparate Gegenstände eingezwängt werden. Dabei mußten auch solche Gattungen untergebracht werden, die Platon und Aristoteles noch nicht kannten: vor allem das Lehrgedicht und die Hirtendichtung, die durch Virgil klassische Geltung gewonnen hatte. Schon Quintilian (X 1, 55) hatte unter den *epici* nach Homer, Hesiod, Antimachos, Panyasis, Apollonios, Arat den Theokrit genannt – faßte also das Epos rein formal als Gedicht in Hexametern. Diomedes geht aber weiter. Sein Schematismus zwingt ihn, Virgils Eklogen auf zwei Gattungen zu verteilen[4]. Die rein dialogisch, ohne Zwischenrede des Dichters abgefaßten Stücke 1 und 9 gehören zur «dramatischen» Gattung wie Tragödie und Komödie. Daraus folgt sinngemäß (wenn Diomedes es auch nicht ausdrücklich sagt), daß die übrigen acht Eklogen (und damit der größte Teil der Bukolik) zum *genus commune* gehören – und das heißt zum Epos. Das lateinische Mittelalter hat diese Auffassung beibehalten. Diomedes hat daneben noch eine besondere Definition des Epos: *epos dicitur graece carmine hexametro divinarum rerum et heroicarum humanarumque comprehensio*[5] ... *latine paulo communius carmen auditum* (483f.). Hier haben wir offenbar den Reflex einer Notiz bei Diogenes Laertius (VII 60), welche dieser aus Poseidonios geschöpft haben will. Zu der diomedischen Dreiteilung paßt das nicht, aber Diomedes kompiliert eben Excerpte verschiedener Herkunft. Er unterscheidet an der Poesie außer den drei Gattungen vier Stilcharaktere[6] und sechs *qualitates carminum: heroica, comica, tragica, melica, satyrica, dithyrambica* (502, 13). Die Nachwirkung des Diomedes ist teils durch namentliche Erwähnung, teils durch Übernahme seines Lehrgutes bezeugt[7].

[1] Nach J. STROUX (*Das Problem des Klassischen und die Antike, acht Vorträge, herausgegeben von* W. JAEGER, 1931, 2ff.) hätte Platon in den Gesetzen die Lehre von der «Gesetzmäßigkeit der Gattungen» aufgestellt. Davon ist aber in Platons Text nichts zu finden.

[2] Vgl. jedoch W. KROLL, *Studien zum Verständnis der römischen Literatur* (1924) 45.

[3] Was nur GUDEMAN (*Aristoteles Poetik*, 1934, 104) zu bestreiten scheint.

[4] Servius (THILO-HAGEN III 1, 29) verteilt die Eklogen auf die drei diomedischen Gattungen.

[5] Diese Formel hängt zusammen mit der Bestimmung der Philosophie als des «Wissens von den göttlichen und menschlichen Dingen», vgl. dazu KARL REINHARDT, *Poseidonios* (1921) 58.

[6] *μακρός*: *Aen.* 11, 539; *βραχύς*: *Aen.* 5, 250; *μέσος*: *Aen.* 1, 343; *ἀνθηρός*: *Aen.* 7, 30, *ubi amoenitatem luci ac fluminis describendo facit narrationem* (p. 483).

[7] Diomedes im MA.: MANITIUS, Register. – Die *ars grammatica* des Diomedes wurde 1498 in Paris gedruckt, ebenda 1527 zusammen mit der des Donat. Sie wirkt noch in der französischen Renaissance nach, siehe W. F. PATTERSON, *Three centuries of French poetical Theory* (Ann Arbor 1935) 1 620 und 626.

Ein anderer Grammatiker des 4. Jahrhunderts, der Neuplatoniker Marius Victorinus aus Afrika, bringt am Schluß seiner *ars* einen philosophischen Beitrag zur Poetik, den er seinen griechischen Quellen entnimmt. Nachdem er die Versmaße abgehandelt hat, geht er zu der Frage nach dem Ursprung von Musik und Dichtung über und führt sie auf eine eingeborene Veranlagung zurück, welche die *Natura parens* zugleich mit Leben und Bewußtsein dem Menschen verliehen habe. Diese Naturanlage wurde allmählich durch Beobachtung und Übung zur lehrbaren Kunst entwickelt. Dazu trat – nach Theophrast – der von den drei Hauptaffekten Lust, Zorn, Enthusiasmus (= *sacri furoris instinctus*) ausgehende Antrieb. Im Anschluß an Platon wird die Lehre vom göttlichen Wahnsinn der Dichter, im Anschluß an Horaz (*carm.* III 21, 11) die von der begeisternden Wirkung des Weines vorgetragen. Aber auch die Liebe kann den Menschen zum Dichter machen[1]. Victorinus bildet also eine der Quellen, aus denen das Mittelalter die platonische Theorie vom Dichterwahn schöpfen konnte. Charakteristisch für die Kulturlage Spätroms ist es, daß sie als eine Zugabe zu einem grammatischen Lehrbuch dargeboten wird. Victorinus ist im Mittelalter viel benützt worden.

Die verbreitetsten Lehrbücher der lateinischen Grammatik sind im Mittelalter bekanntlich die des Aelius Donatus (4. Jahrhundert) und des Priscian. In Donat findet sich nichts zur Poetik. Eine Sonderstellung nimmt Priscian ein[2]. Aus Mauretanien stammend, wurde er Lehrer des Lateinischen in Byzanz unter Kaiser Anastasius (491–518). Seine Grammatik überragt an Umfang, aber auch an Gediegenheit die römischen *artes* des 4. Jahrhunderts, weil er im Ostreich Anschluß an die höherstehende griechische Theorie finden konnte. Zur Poetik bietet sie nichts. Dafür gewährt aber eine kleinere Schrift Priscians Ersatz, die sogenannte *Praeexercitamina*. Das ist eine Übertragung der von Hermogenes (unter Marc Aurel) verfaßten *προγυμνάσματα*. Diese «Vorübungen» hatten ihre feste Stelle im rhetorischen Unterricht. Es sind Stilübungen, unseren Schulaufsätzen vergleichbar, die vom Leichteren zum Schwereren aufstiegen[3]. Sie umfaßten Fabel, Chrie, Erzählung, Sentenz, Gemeinplätze, panegyrische Übungen, Vergleiche, Prosopopoiie, Beschreibung, Behandlung einer These (z. B. *an navigandum, an ducendum uxorem, an philosophandum*). Ob diese Progymnasmata, die schon in ciceronischer Zeit üblich waren und später in Systemform gebracht wurden, dem grammatischen oder dem rhetorischen Fach zuzurechnen seien, war schon im Altertum umstritten[4]. Auch die Figurenlehre ließ sich nicht eindeutig auf die beiden Schulfächer verteilen. Für den Unterricht waren solche Kompetenzstreitigkeiten gleichgültig. Die Bedeutung von Priscians *Praeexercitamina* liegt darin, daß sie als Ergänzung seiner Grammatik die Elemente der griechischen rhetorischen Theorie dem lateinischen Mittelalter zuleiteten, und zwar unter Weglassung alles dessen, was nur für die politische und die Gerichtsrede in Betracht kam. Aus der Schrift Priscians konnte der mittelalterliche Lateinschüler unter anderem den Unterschied zwischen *narratio fictilis (ad tragoedias sive comoedias ficta)* und *narratio historica (ad res gesta exponendas)* lernen; Wesen und Verwendung der Sentenz *(oratio generalem pronuntiationem habens)*; die Arten des Vergleiches. Besonders wirksam dürfte der Abschnitt *De laude* (KEIL 435ff.) gewesen sein. Denn er enthält die hauptsächlichen panegyrischen topoi des griechischen Altertums. Dabei ist eines kulturgeschichtlich interessant. Als Priscian lebte, war der Kampf zwischen Heidentum und Christentum seit einem Jahrhundert entschieden: der Parthenon war in eine christliche Kirche verwandelt, und nur spärliche Reste heidnischer Kultur wurden noch geduldet[5]. Dennoch konnte Priscian den mythologischen Aufputz seiner heidnischen Vorlage unbekümmert übernehmen. Dies zeigt sich besonders bei der

[1] Marius Victorinus bei KEIL VI 158–160. [2] BARWICK 245 Anm.

[3] W. KROLL, *Rhetorik* (1937) 79ff. – G. LEHNERT in *Bursians Jahresbericht* 248 (1935), 100ff.

[4] Vgl. auch BARWICK 260. – Isidor, *Et.* 2, 1, 2. – Quintilian II 4.

[5] CHRIST-SCHMID, *Geschichte der griech. Literatur* II6 954.

Besprechung der Lobschemata. So ist etwa beim Lob der Jagd zu erwähnen, daß sie von Diana erfunden wurde; zum Ruhm des Pferdes, daß es dem Neptun, der Taube, daß sie der Venus heilig sei. Aus analogen Gründen sind beim Lob von Bäumen Lorbeer (Apoll) und Ölbaum (Minerva) zu bevorzugen. Daß Priscian solche Übung empfehlen konnte, war um 500 nur im byzantinischen Kulturkreis möglich. Als Mensch und Bürger ist man Christ, als Rhetor Heide: dieses spannungslose Nebeneinander wurde durch Priscian als Möglichkeit dem abendländischen Mittelalter dargeboten[1]. Eine wirkliche Analogie dazu wird man erst im italienischen Humanismus finden. Ein Augustinus hätte die *Praeexercitamina* als skandalös empfunden.

3. MACROBIUS

Dieser heidnische Neuplatoniker[2] (als hoher Beamter nachweisbar von 399 bis 422) ist bekanntlich für das ganze Mittelalter eine philosophische und wissenschaftliche Autorität gewesen[3], die selbst von Chrétien im *Erec* (6738) erwähnt wird. Diese Wertschätzung verdankte er seinem Kommentar zu Ciceros *Somnium Scipionis*. Schon in diesem Werk erscheinen Homer und Virgil neben Platon und Cicero als Lehrautoritäten. Diese vier Koryphäen sind unfehlbar, ein Widerspruch zwischen ihnen ist völlig ausgeschlossen. Homer ist *divinarum omnium inventionum fons et origo*, Platon *ipsius veritatis arcanum*, Cicero *nullius sectae inscius veteribus approbatae*, Virgil *disciplinarum omnium peritissimus* und *erroris ignarus*[4]. Das für unseren Zusammenhang interessanteste Werk des Macrobius aber sind seine *Saturnalien*. Ein großer Teil dieses Werkes ist der Virgilerklärung gewidmet. In den *Saturnalien* besitzen wir also implicite ein Compendium der spätantiken Poetik. Wir können daraus diejenige Auffassung der Dichtung zurückgewinnen, die ein hochgebildeter heidnischer Zeitgenosse des Augustin und des Hieronymus besaß. Sie sei in aller Kürze dargelegt. Virgil ist für Macrobius ein Weiser, aller Wissenschaften kundig (I 16, 12). Oft verrät er mit einem Wort *profundam scientiam* (III 2, 7). Sein Werk birgt esoterische Geheimnisse (I 24, 13). Wenn er *quo numine laeso* sagt (*Aen.* 1, 8) und damit Juno meint, so will er andeuten, daß die verschiedenen *numina* Auswirkungen einer einzigen Gottheit sind (I 17, 4), die zweigeschlechtig ist (III 8, 1), wie Virgil andeutet, wenn er von Venus *ducente deo* sagt (*Aen.* 2, 632). Der antike Polytheismus ist nur allegorische Verhüllung philosophischer Sätze: der Mythos von Saturn, der seine Kinder verzehrt und sie wieder ausspeit, ist eine Allegorie der Zeit, die alles verzehrt und wieder erstehen läßt (I 8, 10). Virgil ist also für Macrobius ein Theolog. Er ist zugleich das Muster aller Rhetorik (V 1, 1). Er beherrscht und verwendet alle Methoden, um Pathos zu erregen. Erwähnt sei davon: 1. die Apostrophierung unbelebter oder stummer Dinge wie einer Waffe oder eines Pferdes (IV 6, 9); 2. die *addubitatio* oder ἀπόρησις, d.h. die mit *quid faciat?* und ähnlichem beginnende rhetorische Frage (IV 6, 11f.); 3. Beteuerung der Augenzeugenschaft oder *adtestatio rei visae* (IV 6, 137); 4. die Hyperbel (IV 6, 15); 5. die *exclamatio* (ἐκφώνησις) sowohl *ex persona poetae* als *ex ipsius quem inducit loquentem* (IV 6, 17); 6. Anrede des epischen Erzählers an den Leser wie im homerischen ἴδοις ἄν, im virgilischen *cernas* usw. (V 14, 9); 7. Verwendung von Sentenzen (V 16, 6). Diese sieben Punkte stellten nur eine Auswahl der rhetorischen Vorzüge dar, die Macrobius an Virgil hervorhebt. Es sind solche, die wir in der mittelalterlichen Dichtung ständig finden, auch im Rolandslied. Der Leser möge einige Nachweise gestatten. 1. Apostrophierung von Waffen: *Roland* 2316; 2. *addubitatio: Roland* 1185; 3. *adtestatio rei visae: Roland* 2095; 4. Hyperbel: *Roland* passim; 5. *exclamatio ex persona poetae: Roland* 9, 179, 716 u.ö.; 6. Anrede des Erzählers durch *cernas*-Formel: *Roland* 349, 1655, 1680, 3387 u.ö.; 7. Verwendung von Sentenzen: *Roland* 315. Es soll natürlich nicht gesagt sein, daß

[1] Eine Analogie im Westen bietet Ennodius, aber sein Fall ist doch anders gelagert.

[2] Fein charakterisiert bei ALFÖLDI, *Die Kontorniaten*, 1943, 56.

[3] M. SCHEDLER, *Die Philosophie des Macrobius und ihr Einfluß auf die Wissenschaft des christlichen Mittelalters*. 1916.

[4] K. MRAS in *Berl. SB.* 1933, 234.

Turold die genannten Techniken aus Macrobius bezogen hatte, sondern nur, daß sie zum Bestande einer literartechnischen Tradition, das heißt einer schulmäßigen Dichteranalyse und Dicht-Anleitung gehören, die bei Macrobius schon fertig ausgebildet ist und sich durch das ganze Mittelalter hindurch erhielt. Macrobius ist der Überzeugung, daß Virgil sich beim Dichten nach den rhetorischen Regeln richtete. Die mittelalterlichen Dichter selbst sind durchweg so verfahren. Man sieht, schon Macrobius findet in der Poesie alles das, was das Mittelalter in ihr sah[1]: Theologie, Allegorie, Allwissenschaft, Rhetorik. Dementsprechend hat er denn auch eine Vorstellung vom Dichter, die der klassischen Antike fremd war: das Dichtwerk ist dem Kosmos vergleichbar. Virgil ist Meister in allen Stilarten. Seine Beredsamkeit ist *nunc brevis, nunc copiosa, nunc florida, nunc simul omnia, interdum lenis aut torrens: sic terra ipsa hic laeta segetibus et pratis, ibi silvis et rupibus hispida, hic sicca harenis, hic irrigua fontibus, pars vasto aperitur mari*. Es besteht also eine große Ähnlichkeit zwischen dem *divinum opus mundi* und dem *poeticum opus*; zwischen dem *deus opifex* und dem *poeta* (V 1, 19f. und V 2, 1). Im Munde eines heidnischen Neuplatonikers der Spätantike finden wir also zum ersten Mal die «kosmische» Auffassung des Dichters, die ihn dem Weltenbaumeister vergleicht. Virgils Dichtung ist durch göttliche Eingebung zustande gekommen. Virgil ahnte nämlich auf geheimnisvolle Weise voraus, daß er allen Lesern zu nützen haben werde. Deshalb mischte er in seinem Werk alle Arten der Eloquenz, und zwar *non mortali, sed divino ingenio*. Dabei folgte er der Allmutter Natur: *non alium secutus ducem quam ipsam rerum omnium matrem naturam hanc praetexuit, velut in musica concordtiam dissonorum* (V 1, 18). In dieser interessanten Stelle vermischen sich verschiedene Motive: göttliche Präscienz des Dichters; *Natura mater*; Natur als Vorbild der Techne (Ps. Aristoteles περὶ κόσμου 396b 7); Weben als Symbol und Metapher; Dichtwerk als Musik. Entscheidend ist dabei in unserem Zusammenhang die Vorstellung von einer Analogie des dichterischen Schaffens mit dem Prozeß der Weltentstehung. In diesem Sinne ist für Macrobius und seine Gewährsmänner der Dichter ein höherer Mensch, wesensverwandt der Gottnatur. Etwa hundert Jahre später ist diese Auffassung schon zur Phrase entartet. Ennodius macht dem Dichter Faustus das Kompliment: *Est vobis quoddam cum hominum factore collegium: ille finxit ex nihilo, vos reparatis in melius* (HARTEL 524, 7ff.) und (525, 20): *Quod Natura Deo, hoc tibi dant studia.*

Doch kehren wir zu Macrobius zurück. Seine Auffassung Virgils zeigt eine überraschende Strukturverwandtschaft mit der mittelalterlichen Auffassung der Poesie. Er empfindet sich nicht mehr als Teilnehmer an einer lebendigen Literatur, sondern als Wahrer und Ausleger einer abgeschlossenen Tradition. Die Klassiker sind für ihn schon «die Alten». Ihr Kanon ist auf wenige Namen zusammengeschmolzen: Homer, Platon, Cicero, Virgil. Diese Einschränkung ist das Ergebnis einer veränderten seelischen Einstellung zur Literatur. In dem Kanon sind nur solche Autoren vereinigt, die als religiöse, philosophische, wissenschaftliche Autoritäten angesehen werden können. Die Werke der kanonisierten Autoren werden dementsprechend auf ihren Lehrgehalt hin gelesen und erklärt. Damit wird die Allegorie zur maßgebenden Methode der Auslegung. Alle diese Merkmale einer veränderten Geistigkeit und der aus ihr folgenden Literaturansicht finden wir noch bei Dante in voller Wirksamkeit wieder. Nur eines hat sich geändert: bei Dante ist Virgil in das christliche Weltsystem einbezogen, bei Macrobius ist er die geheiligte Autorität für die Frömmigkeit der heidnischen Spätantike. Zwar finden wir schon früher Ansätze zu einer philosophisch-religiösen Schätzung Virgils[2], aber diese kommt im 4. Jahrhundert auch dem Christentum zugute. Das beweist die Umdeutung der vierten Ekloge auf Christus durch Constantin. Es ist um so bezeichnender, daß diese Auslegung zwei Generationen später durch Hieronymus scharf zurückgewiesen wird. Seit dem Ende des 4. Jahrhunderts vollzieht

[1] Auch die Frage, ob das Ei oder die Henne früher da war, hat schon Macrobius behandelt (VII 16, 1ff.).

[2] Severus Alexander nannte ihn «den Plato unter den Dichtern» und stellte sein Bild in seiner Hauskapelle auf.

sich eben eine Scheidung der Geister. Die Stellungnahme des Hieronymus wirkt wie eine bewußte Reaktion auf den heidnischen Virgilkultus, der in Macrobius gipfelte. Es ist auch bezeichnend, daß ein entschiedener Christ wie Prudentius, der alles Heidnische herabsetzt, den Virgil nie erwähnt. Auch Augustin mißbilligt die Lektüre des Virgil. Die Religionsedikte von 380/81, durch welche die katholische Kirche zur Staatskirche erhoben wurde, führten naturgemäß zu christlicher Intoleranz gegenüber dem Heidentum. Davon wurde, wie es scheint, auch Virgil betroffen. Aber anderseits konnte die entstehende christliche Literatur nicht auf die Ausdrucksform der antiken Bildung verzichten. Aus dieser zwiespältigen Situation heraus entstand die christliche Dichtung.

VI.
ALTCHRISTLICHE UND MITTELALTERLICHE LITERATURWISSENSCHAFT

1. HIERONYMUS

Das unermeßliche Gebiet der Patristik ist für die Fragestellungen der europäischen Literaturgeschichte und Literaturtheorie bisher nicht erschlossen worden. Die Lehrbücher der Patrologie lassen uns da begreiflicherweise im Stich. Denn sie behandeln den Stoff nach theologischen und kirchengeschichtlichen Gesichtspunkten. Bei diesem Stande der Dinge können im Folgenden nur Andeutungen und Anregungen gegeben werden. Es wird Aufgabe einer altchristlichen Philologie sein, sie zu berichtigen und zu vervollständigen.

Zu fragen ist: wie hat die Beschäftigung mit der Bibel und die Entstehung eines christlichen Schrifttums auf die Literaturtheorie eingewirkt? Zwischen der antik-heidnischen und der patristischen Poetik bildet das hellenisierte Judentum der beiden letzten vorchristlichen und des ersten christlichen Jahrhunderts eine Vermittlung, die von weittragender geschichtlicher Wirkung geworden ist. Die jüdisch-hellenistische Kultur entfaltete eine sehr zielbewußte, auch vor literarischen Fälschungen (Sibyllinen, angebliche Orpheusverse) nicht zurückschreckende Propaganda. «Ein Hauptmittel dieser Apologetik war der Versuch, die Übereinstimmungen des jüdischen Gesetzes und der jüdischen Religion mit den ... Lehren der hellenischen Philosophie nachzuweisen»[1]. Zu diesem Zwecke wurde das von der Stoa ausgebildete System allegorischer Exegese übernommen. In Verbindung mit ihr erscheint der sogenannte «Altersbeweis»: die heiligen Schriften der Juden sind weit älter als die der hellenischen Dichter und Weisen. Diese haben jene gekannt und von ihnen gelernt. So erbrachte Josephus in seiner Schrift gegen Apion den Nachweis, daß die griechischen Philosophen von Moses abhängig seien. Alle diese Gedankengänge wurden von den frühchristlichen Apologeten aufgenommen. Nach Justin stammt Platons Kosmogonie aus der *Genesis* (*Erste Apologie*, Kap. 59 und 60). Der Syrer Tatian (Ende des 2. Jahrhunderts) stellt in seiner «Rede an die Griechen»[2] synchronistische Berechnungen an, die ebenfalls der Apologetik dienen. Ähnliches bieten die pseudo-justinische *Cohortatio ad gentiles* und Theophilos von Antiochien. Von den frühchristlichen Apologeten gehen diese Spekulationen in die alexandrinische Theologie über, was hier nicht verfolgt werden kann. Sie münden dann in das Werk der großen Kirchenlehrer ein. In erster Linie ist für uns Hieronymus wichtig[3]. In dem Brief an Paulinus von Nola erklärt er unter anderem: weder Petrus noch Johannes waren ungebildete Fischer. Wie hätte sonst dieser den Sinn des Logos-Begriffs erfaßt, der einem Platon, einem Demosthenes verborgen blieb? Wie sollte man die Bibel ohne gelehrtes Studium verstehen? Da gibt es freilich männliche und weibliche Dilettanten, die sich für befugt halten, allegorische Schriftauslegung zu treiben. Der Ton des Briefschreibers ist hier satirisch (*garrula anus, delirus senex, sophista verbosus*), und ein Horazvers (*Sat.* II 1, 116) fließt ihm in die Feder:

1 Otto Stählin in Christ-Schmid, *Geschichte der griechischen Literatur*⁶ II 1, 540.

2 Übersetzt von R. C. Kukula 1913. Dort S. 69 Anm. Literatur über den «Altersbeweis».

3 Die Literatur über Hieronymus läßt uns hier im Stich. Die literarischen Anschauungen des H. werden von P. de Labriolle (*Histoire de la littérature latine chrétienne*) nur kurz gestreift. Der bisher allein vorliegende I. Teil der Monographie von F. Cavallera (*S. Jérôme*, Löwen 1922 in 2 Bänden) gibt nur die Biographie. – A. Ficarra, *La posizione di S. Girolamo nella storia della cultura* (Palermo 1916) war mir nicht zugänglich. – Nützlich: E. Lübeck, *H. quot noverit scriptores*, Leipzig 1872. Doch vgl. Traube, *Vorlesungen und Abhandlungen* II 66.

Scribimus indocti doctique poemata passim.

Man sieht, die antiken Klassiker bilden seinen vertrauten Umgang; er weist sie manchmal in ihre Grenzen zurück, aber er nützt sie auch für seine Zwecke: gegenwärtig sind sie stets. Auch wenn er die biblischen Schriftsteller zu kennzeichnen hat, drängt sich ihm der Vergleich mit der antiken Bildung auf. Im Buch *Numeri* findet er alle Geheimnisse der Arithmetik, im Buch Hiob «alle Gesetze der Dialektik» wieder. Wichtig sind endlich die Wörter: *David Simonides noster, Pindarus, et Alcaeus, Flaccus quoque, Catullus atque Serenus.* Dieser Satz ist der Ausdruck eines literarischen Konkordanz- oder Entsprechungssystems, das von Hieronymus zwar nicht im Zusammenhang formuliert ist, aber doch seine ganze Schriftstellerei durchwaltet und auch gelegentliche Abwandlungen frommer Skrupulosität überdauert hat. Der 57. Brief «Über die beste Art des Übersetzens» bildet im Titel Ciceros *De optimo genere oratorum* nach, wie des Hieronymus christliche Literaturgeschichte Suetons *De viris illustribus*[1]. In dem Brief an Magnus wird ausgeführt: die größten Apologeten und Väter griechischer wie lateinischer Zunge zeigen eingehende Kenntnis der heidnischen Literatur und vermochten gerade dadurch das Evangelium siegreich zu verteidigen. Auch Juvencus wird in diesem Zusammenhang rühmend genannt. Denn literarische Bildung ist keineswegs nur zur Bekämpfung heidnischer Angriffe erlaubt. Mit dieser wichtigen These, die leider nicht mehr bewiesen wird, bricht der Brief ab.

Hieronymus war nicht der erste, der das Studium der antiken Profanliteratur empfohlen hatte. Origenes und Basilius, Lactantius und Ambrosius waren ihm vorausgegangen. Aber für das beginnende Mittelalter und die Folgezeit wurde Hieronymus der große Vertreter des kirchlichen Humanismus. Durch seine Bearbeitung der Weltchronik des Eusebius, in die literarhistorische Notizen eingestreut sind, wurde er ferner der Begründer der «chronikalischen Literaturgeschichtsschreibung»[2], auf die wir bei Isidor zurückkommen. Diese Geschichtsansicht berührt sich mit dem System der «Entsprechungen» insofern, als sie wie dieses einen gemeinsamen Nenner zwischen den heiligen Büchern und denen der Heiden statuierte: und dieser Nenner war der literarische. Die Bücher der Bibel mußten also wie Literaturdenkmäler interpretiert werden. Damit war das Studium der «Grammatik» und das heißt der antiken Dichter legitimiert, zugleich aber auch der Weg zur grammatisch-rhetorischen Analyse des Bibeltextes gewiesen.

Hieronymus hat aber auch den Begriff der Poesie dadurch wesentlich erweitert, daß er lehrte, einige Bibelbücher seien ganz oder zum Teil in Versen abgefaßt: so der Psalter, das Buch Hiob, Jeremias. Damit war eine neue Begründung für christliche Dichtung geliefert. Sie erscheint bei Arator (6. Jahrhundert) in der *Epistula ad Vigilium:*

> 23 *Metrica vis sacris non est incognita libris;*
> *Psalterium lyrici composuere pedes.*
> *Hexametris cantare sonis in origine linguae*
> *Cantica Hieremiae, Iob quoque dicta ferunt*[3].

2. CASSIODOR

Die Handbücher der Philosophie- und Literaturgeschichte pflegen als Cassiodors wichtigste Schriften die *Institutiones* und *De anima* aufzuführen. Aber seine *Expositio in Psalterium*[4], die bei MIGNE über 2000 Kolumnen füllt, ist zweifellos das gewichtigste seiner Werke. Man scheint

1 Über diese Literaturgattung vgl. TRAUBE, *Vorlesungen und Abhandlungen* II 162.

2 P. LEHMANN in *Germ.-Rom. Monatsschrift* 4 (1912), 578. Die Arbeit ist wieder abgedruckt in LEHMANNS *Erforschung des Mittelalters»* (1941). – R. HELM, *Hieronymus' Zusätze in Eusebius' Chronik...*, Leipzig 1929.

3 Vgl. dazu Theodulf in *Poetae* I 534, 58.

4 Die Bezeichnung *Complexiones in Psalmos* (LABRIOLLE 675 und ÜBERWEG-GEYER 138) beruht auf Verwechslung.

es heute zu vernachlässigen; wohl deshalb, weil man es für eine philologische Spezialarbeit hält, die für die «Philosophie» Cassiodors keine Bedeutung habe. Das hieße freilich einen unhistorischen (modernen) Maßstab an das Werk legen und die Meinung Cassiodors verkennen. Wir haben Cassiodors Auffassung der *artes* kennen gelernt (Kap. 3, § 2). Während Hieronymus und Isidor systematisch die Entsprechung biblischer und profaner Literaturformen und allenfalls die zeitliche Priorität der ersteren lehren, vertieft Cassiodor die Abhängigkeit des profanen Wissens vom Heilswissen. Jenes ist nichts als eine Ausfaltung des in der Offenbarung keimhaft Enthaltenen. Diese Anschauung ersetzt also die aus dem Zusammenströmen heidnischer und christlicher Kultur seit dem 4. Jahrhundert erwachsende Harmonistik – welche den Dualismus beider Potenzen ausgleichen, aber nicht aufheben konnte – durch einen zugleich spekulativen und historischen Monismus. Er wird erwiesen an der rhetorischen Analyse. Und damit ergibt sich nun eine Umkehrung der üblichen literarischen Bewertung. Man braucht nun die Bibel nicht mehr vor der profanen Literatur durch den Nachweis zu rechtfertigen, daß auch jene von den anerkannten Redefiguren Gebrauch macht: – nein, diese stammen aus ihr, und ihr allein entlehnen sie ihre «Würde». Wieviel von dieser Theorie Cassiodors Eigentum ist, muß unentschieden bleiben, da Untersuchungen fehlen[1]. Aber sie erklärt erst, wie ich glaube, seine Toleranz gegenüber der antiken Bildung. An Hieronymus weiß er besonders zu loben, daß er *ubicumque se locus attulit, gentilium exempla dulcissima varietate permiscuit.* Die *saeculares litterae* sind zum Bibelstudium unentbehrlich (*Inst.* I, c. 28). Die Grammatik ist ihm *peritia pulchre loquendi ex poetis illustribus auctoribusque collecta: officium eius est sine vitio dictionem prosalem metricamque componere* (II, c. 1). Auf den Inhalt der Disziplinen einzugehen, lag nicht in Cassiodors Plan. Aber die *litterae saeculares* waren durch seine Richtlinien geschützt.

Die «Heiligung» der *artes* pflegt als Verdienst Alcuins gebucht zu werden: *Alcuin insiste avec une force singulière sur la nécessité des arts libéraux: il sanctifie ces arts, en montrant leurs relations avec la création divine: «Les philosophes n'ont pas créé, mais ont seulement découvert ces arts; c'est Dieu qui les a créés dans les choses naturelles (in naturis); et les hommes les plus sages les y ont trouvés».* So urteilt neuerdings EMILE BRÉHIER[2]. Aber diese Gedankengänge Alcuins gehen auf die Lehre Cassiodors zurück.

Die *Institutiones divinarum ac saecularium litterarum* Cassiodors müssen wegen ihrer Bedeutung für die mittelalterliche Literaturwissenschaft betrachtet werden. In der Vorrede (*PL* 70, 1105) teilt Cassiodor mit, für weltliche Literatur *(mundani auctores, mundi prudentia, saeculares litterae)* bestehe lebhaftes Interesse, doch fehlten Professoren für Bibelkunde, wie es solche in Alexandria gegeben habe und jetzt in Nisibis gebe. Auch die Errichtung einer solchen Hochschule in Rom, die Cassiodor mit dem seligen Agapitus, dem «Papst der Stadt Rom», plante, hatte sich wegen der Kriegszüge Justinians zerschlagen – *non habet locum res pacis temporibus inquietis.* Darum hat Cassiodor sich entschlossen, für seine Mönche eine Einführung zu schreiben *(introductorios*[3] *vobis libros istos)*, die zugleich ihrem Seelenheil und ihrer weltlichen Bildung dienen soll. Stofflich will er nichts Neues bringen, sondern sich der Schrifterklärung der Väter *(priscorum dicta – expositiones probabiles patrum)* anschließen. Im 1. Buch werden zunächst die besten Kommentare zu den einzelnen Büchern der Bibel genannt. Man kann auf sechs Arten zum Bibelverständnis gelangen. Zunächst befrage man die *introductores scripturae divinae* (Ticonius, Augustins *Doctrina Christiana*

1 AD. FRANZ, *M. Aurelius Cassiodorius Senator* (Breslau 1872) handelt über das Psalmenwerk (S. 93 ff.) recht oberflächlich. – A. SCHNEIDER *(Die Erkenntnislehre bei Beginn der Scholastik*, im *Philos. Jahrbuch der Görres-Gesellschaft* 1921) widmet Cassiodor eine gründliche Untersuchung (SS. 227 bis 252), berührt aber das Psalmenwerk nicht.

2 *La philosophie du moyen âge*, 1937, 47.

3 Übersetzungswort für das griechische εἰσαγωγή. Nach ALTANER *Patrologie*, 1938, 211 schrieb der Grieche Hadrianos «wahrscheinlich in der ersten Hälfte des 5. Jhs. eine biblische Hermeneutik, für die er den erstmals gebrauchten Buchtitel *Einleitung in die Hl. Schrift* wählte». Er wird auch von Cassiodor erwähnt.

u.a.), sodann die *librorum expositores*, drittens die *catholici magistri*; viertens die Kirchenväter; fünftens suche man Rat im Gespräch mit erfahrenen älteren Leuten. Rechnet man noch das Studium der *Institutiones* selbst dazu, so ergeben sich sechs *modi intelligentiae*. Eigenartig ist der spezialisierte Gebrauch von *catholicus* in der Bedeutung von orthodox als Kriterium für Autoren – was in der späteren Terminologie nachwirkt: *studiosissime legamus catholicos magistros, qui propositionibus factis solvunt obscurissimas quaestiones* (1123 A). Leider gibt Cassiodor keine Namen an. Nach Erwähnung der Kirchenväter heißt es dann: *ita fit ut diversorum catholicorum libri commodissime perlegantur* ..., so daß die bisher unterschiedenen Kategorien (*introductores, expositores, magistri, patres*) nun doch wieder als Unterarten der *catholici* erscheinen. Für die mittelalterliche Philologie sind aus dem 1. Buch noch einige Punkte von Interesse. Zunächst die Belehrung über die verschiedenen Arten, die Bibel einzuteilen. Hieronymus gab dem AT 22, dem NT 27 Bücher, das macht zusammen 49. Fügt man dieser Zahl noch die hl. Dreifaltigkeit zu, welche dies alles geschaffen hat, so ergibt sich die Zahl des Jubeljahrs: 50. Augustin zählt 71 Bibelbücher: *Quibus cum sanctae Trinitatis addideris unitatem, fit totius librae competens et gloriosa perfectio* (1125 A). Folgen Belehrungen über das Bibellatein, dessen Abweichungen von der guten Latinität man nicht bessern soll (1128 B). Unter den *studia Christiana* werden auch die christlichen Historiker erwähnt (1133): Josephus (fast ein zweiter Livius), Eusebius und seine Fortsetzer, Orosius, Marcellinus, Prosper. Am Schluß des Kapitels heißt es: *sequuntur multarum lectionum venerabilium conditores*. Gemeint sind die Väter (1134 C). Einige von ihnen werden dann charakterisiert, am ausführlichsten und feinsten Hieronymus. So bietet Cassiodor also auch literarische Charakteristik, wie das in knapper Klassizität Quintilian getan hatte. Die «Literaturgeschichten» des Mittelalters haben das zum Teil in stark vergröberten Formen wiederholt. Cassiodors zweites Buch behandelt Grammatik und Rhetorik. Diese ist *bene dicendi scientia in civilibus quaestionibus* (1160 B). Interessant ist der sorgsam abwägende Vergleich zwischen Cicero und Quintilian (1164 C; bessere Lesung bei Mynors[1] pp. 103f.), denen noch Fortunatianus als *doctor novellus* angeschlossen wird. Das Kapitel *De Dialectica* benutzt Cassiodor, um alles vorzubringen, was er über Philosophie überhaupt weiß – diese *ars artium et disciplina disciplinarum*[2] (1167 D) wird also hier in eine der sieben *artes* eingezwängt und ihr untergeordnet: im äußersten Gegensatz zum erwachenden Bewußtsein des Mittelalters, wie wir es bei Hugo von St. Victor finden. Das Verhältnis der Dialektik zur Rhetorik wird nach Varro dem der Faust zur ausgestreckten Hand verglichen. Folgt die Einteilung der Philosophie, dann die Lehre von den Kategorien, vom Syllogismus, von der Definition (15 Arten!), sodann die Topik (Kap. 15ff.), die den Rednern, den Dialektikern, den Dichtern und den Juristen dient, und die Cassiodor mit Worten preist, welche Isidor ihm dann entlehnt hat. Die Erörterung der übrigen *artes liberales* zu verfolgen, ist für uns belanglos. Eindrucksvoll ist der Ton tiefer religiöser Ergriffenheit, der bei Cassiodor – ganz im Gegensatz zu Isidor – immer wieder durchbricht, so besonders am Ende der Schrift. Dort heißt es (Mynors p. 162, 1 ff.): *O felicitas magna fidelium, quibus promittitur sicuti est Dominum videre, cui devotissime credentes iam beatitudinis spe magna repleti sunt! quid, rogo, praestabit aspectus, quando talia iam largitus est creditus? inaestimabile quippe donum est conspicere Creatorem, unde vivunt quaecumque vitalia sunt, unde sapiunt quaecumque subsistunt, unde amministrantur quaecumque creata sunt, unde reparantur quaecumque in melius instaurata consurgunt, unde veniunt quaecumque salutariter appetuntur, unde virtutes manant per quas ipse vincitur mundus. Sed licet omnia sustentet, omnia inenarrabiliter pius arbiter amministret, illa tamen nimis suavissima dona sunt, quando nostro conspectui clementissimus Redemptor apparere dignabitur.* Hier ist die Stilkunst der *Variae* in den Dienst eines echten Glaubens getreten.

Cassiodors Werk verbreitete sich bald weit über die Grenzen des engen Benutzerkreises hinaus, für den es geschrieben war. Es wurde ein Grundbuch der mittelalterlichen Bildung.

1 *Cassiodori Senatoris Institutiones. Edited from the Manuscripts by* R. A. B. Mynors. Oxford 1937. – Vgl. E. K. Rand, *The New Cassiodorus* (*Speculum* 1938, 433).

2 Diese Definition ist entlehnt aus Macrobius (*Sat.* 7, 15, 14).

3. ISIDOR

Sehr bedeutsam für die Literaturtheorie wurde dann die Schriftstellerei des Isidor von Sevilla, vor allem seine *Etymologiae*. In dieses Handbuch des Wissens hat er nicht nur die sieben *artes*, sondern auch einen Abriß der Weltgeschichte eingearbeitet. Damit setzt er aber zugleich die «chronikalische Literaturgeschichtschreibung» des Hieronymus fort. Die *Etymologiae* enthalten also einen Leitfaden zur Geschichte der Weltliteratur. Diese Bezeichnung erscheint vielleicht anspruchsvoll für die dürftigen chronographischen Notizen Isidors. Aber wenn man sie mit den verwandten Materien zusammenstellt, die in den verschiedenen Abschnitten der *Etymologiae* behandelt werden, ergibt sich doch ein Bestand an Belehrung über Theorie und Geschichte der Literatur, den das Mittelalter bei keinem anderen Autor finden konnte. Auch nicht bei Hieronymus. Dessen Bearbeitung der eusebischen Weltchronik ist tabellarisch angelegt[1]; zum Nachschlagen, aber nicht zum Lesen geeignet. Auch fehlt bei ihm die systematische Auswertung der Chronologie für eine christliche Literaturtheorie, die wir bei Isidor finden. Höchstens Ansätze dazu finden sich, wie etwa die Feststellung, daß Moses vor Homer und Hesiod geschrieben habe. Aber solche Ansätze werden nicht ausgebaut. Für die Poetik des Vormittelalters macht Isidor Epoche.

Die Literaturgeschichte[2] und Poetik Isidors läßt sich wie folgt zusammenfassen.

Die Weltgeschichte verläuft – augustinisch – in sechs Weltaltern: 1. von Adam zu Noah; 2. von Noah zu Abraham; 3. von Abraham zu David; 4. von David bis zum babylonischen Exil; 5. von da bis zur Inkarnation; 6. von da bis zum Weltende. Erst im dritten Weltalter tritt Griechenland auf, erhält Gesetze (von Phoroneus) und Ackerbau. Die Schrift wird zuerst bei den Hebräern erfunden, später durch Kadmos den Griechen vermittelt, dann durch Carmentis den Italikern. Homer war vermutlich ein Zeitgenosse des Saul. Ins vierte Weltalter fällt an literargeschichtlichen Tatsachen nur die Philosophie des Thales, ins fünfte die Abfassung des Buches Judith; die Tragödien des Sophokles und des Euripides; das Buch Esther; Plato, Demosthenes und Aristoteles; die Makkabäerbücher; die Septuaginta; Jesus Sirach; der Beginn der Rhetorik in Rom. Schon diese Proben lassen die Geschichtsansicht erkennen, die Isidor dem Mittelalter übermachte: Geschichte, Kultur und Literatur des alten Orients und der klassischen Völker werden in synchronistischer Übersicht dargeboten. In diesen Rahmen sind nun die übrigen literargeschichtlichen Notizen Isidors eingetragen. Das älteste und vornehmste Versmaß ist der Hexameter (*metrum heroicum*). Als erster verwandte es Moses (*Deut.* 32), «lange vor Pherecydes und Homer». Hymnen zum Lobe Gottes verfaßte zuerst David, erst «lange nach ihm» Timothoe[3]. Das erste Epithalamion verfaßte Salomo, von ihm übernahmen die Heiden die Gattung. Die Gesänge Salomos bestehen – nach Hieronymus – aus Hexametern und Pentametern. Jesaias schreibt rhetorische Prosa. Erfinder des Threnos ist Jeremias, bei den Griechen später Simonides. Die Kithara wurde von Tubal erfunden, nach Meinung der Griechen von Apoll; die Astrologie von Abraham, nach Meinung der Griechen von Atlas. Die Philosophie wird von den Griechen in Physik, Ethik, Logik eingeteilt. Aber schon die hl. Schrift gliedert sich nach diesen Disziplinen: *Genesis* und *Ecclesiastes* z. B. bieten Physik[4]; Ethik findet man in den Sprichwörtern

1 *Eusebii Pamphili Chronici Canones latine vertit S. Eusebius Hieronymus.* Edidit J. K. Fotheringham, Londinii 1923. – Die chronographischen Partien der *Etymologiae* berühren sich nur zum Teil mit der Chronik des Hieronymus. Die Quellenfrage kann hier unerörtert bleiben.

2 Bisher nicht untersucht. G. v. Dzialowski, *Isidor und Ildefons als Literarhistoriker* (Münster i. W. 1898), gibt eine quellenkritische Untersuchung von Isidors *De viris illustribus*, sagt aber von den *Etymologiae* nichts. P. Lehmann, *Literaturgeschichte im MA.* (*GRM* 1912, 569ff. u. 617ff.) erwähnt Isidor nicht. – Eine Würdigung von Isidors Poetik versuchte Menéndez y Pelayo (*Historia de las ideas estéticas*. Bd. 2).

3 Gemeint ist Phemonoe, eine Priesterin Apollos, die zuerst den Hexameter für Orakel brauchte: Proklos, *Chrestomathie* (Westphal, *Scriptores metrici graeci* I 230). Vgl. Lucan V 126.

4 Auch dieser Gedanke ist Alcuin zugeschrieben worden, s. Bréhier p. 47. Mit Unrecht, wie man sieht. – Vgl. auch *Poetae* I 524, 62ff. und 608, 23ff.

Salomos; Logik *(pro qua nostri Theoreticam sibi vindicant)* im Hohen Lied[1] und in den Evangelien. Die hebräische Sprache ist die Mutter aller übrigen.

Wie man sieht, ist hier aus dem «Entsprechungssystem» eine Lehre vom Primat und der Prärogative Israels in Philosophie, Wissenschaft und Dichtung geworden[2]. Den Erzvätern und den biblischen Schriftstellern gebührt der Ruhm, die poetischen Gattungen begründet zu haben, welche die Griechen dann von ihnen übernahmen. Diese Anschauung ist von Isidor folgerichtig durchgeführt. Man findet bei ihm aber auch Elemente einer systematischen Poetik. Die terminologische Unterscheidung von *poesis* und *poema* ist bis aufs äußerste vereinfacht: *poesis dicitur graeco nomine opus multorum librorum, poema unius.* Verworren ist Isidors Definition der *fabula.* Er begreift darunter Tierfabeln, aber auch Mythen und Komödien. Mythische Fabeln *ad naturam rerum* sind z.B. die Geschichte vom hinkenden Vulcan *(quia per naturam numquam rectus est ignis)* oder die von der Chimäre (*Lucr.* V 903), die vorne ein Löwe, in der Mitte eine Ziege, hinten eine Schlange war: in der Jugend ist der Mensch wild wie ein Löwe, in der Mitte des Lebens hat er die Sehschärfe der Ziege (d.h. Geistesklarheit), am Ende ringelt er sich zusammen wie die Schlange. Ergötzliche Fabeln sind aber auch die Werke des Plautus und Terenz. Unter *fabula* scheint Isidor alles zusammenzufassen, was «bloß erfunden» ist. Die *historia* dagegen ist *narratio rei gestae*, Tatsachenbericht. Sie gehört zur Grammatik *quia quidquid dignum memoria est litteris mandatur*[3]. Der erste Geschichtsschreiber war Moses, dann bei den Heiden Dares, nach ihm Herodot. Die *historia* zerfällt in drei Unterarten: *ephemeris* (Tagesbericht), *kalendaria* (Monatsbericht), Annalen. Geschichte im engeren Sinne heißt der Bericht über die eigene Zeit des Schreibers: Sallust, Livius, Eusebius, Hieronymus «bestehen aus Annalen und Historie». Die Geschichte erzählt wahre Ereignisse, die Fabel berichtet Dinge, die nicht geschehen sind und nicht geschehen können, weil sie gegen die Natur sind. Zwischen beiden gibt es ein Mittleres: Mitteilung von Dingen, die möglich sind, auch wenn sie nicht geschehen sind. Isidor nennt diese Gattung *argumenta.* Damit treten wir aus dem Bereich der Grammatik in den der Rhetorik über.

Der Begriff *argumentum* entstammt der rhetorischen Lehre vom Beweise *(probatio)*. Isidor unterscheidet mit Aristoteles zwei Arten von Beweisen, die «kunstlosen» (z.B. gerichtliche Vorentscheidungen, Zeugenaussagen usw.), die «außerhalb der Redekunst liegen», und die «künstlichen», die vom Redner selbst aus der Streitsache gewonnen und gleichsam «erzeugt» werden. Der künstliche Beweis ist eine Vernunftoperation, welche Glaubwürdigkeit zu erzielen sucht. Sie beruht entweder auf Indizien oder auf Beweisgründen *(argumenta)* oder auf Beispielen *(exempla)*. Das *argumentum* ist also eine *ratio probationem praestans.* Zur Auffindung solcher Beweisgründe *(loci argumentorum)* dient die Topik. Manche *argumenta* bedienen sich nun der Fiktion (ὑπόθεσις)[4]. Daher findet man bei Cicero die Definition (die bei Isidor wieder anklingt): *argumentum est ficta res, quae tamen fieri potuit.* Und daher erklärt sich auch wohl die Bedeutungserweiterung von *argumentum.* Es bedeutet nämlich in der klassischen Latinität nicht nur «rhetorischer Beweisgrund», sondern auch «Erzählung, Stoff, Inhalt, Gehalt, Vorwurf eines Gedichts», schließlich das Gedicht selbst, so daß Quintilian (V 10, 9) sagen kann, *argumentum* heiße *omnis ad scribendum destinata materia.* Wir sehen hier wieder, wie eng rhetorische und poetische Terminologie zusammenhängen. Das bestätigt sich, wenn wir zur Poetik Isidors zurückkehren. Nachdem er die Topik als *disciplina inveniendorum argumentorum* definiert hat, erklärt er deren Kenntnis als unerläßlich für den Dichter, die ja nach seiner und der allgemeinen Auffassung die Aufgabe haben, etwas zu «beweisen»: wie Redner, Rechtsgelehrte und Philosophen. Für Isidor wie für das ganze Mittelalter ist die Topik eine wunderbare Erfindung des Menschengeistes: *mirabile plane genus operis, in unum potuisse colligi, quidquid mobilitas ac varietas humanae mentis in sensibus exquirendis per diversas causas poterat invenire, conclusum liberum ac voluntarium intellectum. Nam quocumque se verterit, quascumque cogitationes intraverit, in aliquid eorum quae praedicta sunt, necesse est cadat ingenium.*

[1] *Pour tirer la logique du Cantique des Cantiques, il fallait vraiment une imagination intrépide*, sagt Valery Larbaud reizend (*Sous l'invocation de Saint Jérôme*, 1946, 198).

[2] Nach *Apg.* 7, 22 war Moses ein Schüler der ägyptischen Weisheit, weshalb spätere Autoren die sieben *artes* aus Ägypten herleiten. Isidor schreibt den Ägyptern die Erfindung der Geometrie zu. Die Schrift erhielten sie von der griechischen Königstochter Isis, die Astrologie von Abraham. Selbständig waren die Ägypter in der Erfindung der Malerei. Von der ägyptischen Bildung des Moses scheint Isidor nichts wissen zu wollen. Sie würde seinem System widersprechen. – Cassiodor (*Inst.* I c. 28) führt die Sache an, und zwar im Anschluß an Aug. *De doctrina christiana* II 50.

[3] Vgl. Augustin: *Poterat iam perfecta esse grammatica, sed quia ipso nomine profiteri se litteras clamat, unde etiam latine litteratura dicitur, factum est, ut quidquid dignum memoria litteris mandaretur, ad eam necessario pertineret. Itaque ... huic disciplinae accessit historia* (*De ordine* 2, c. 12; *PL* 32, 1012). – Grammatik als «Heilmittel» gegen das Vergessen: Sextus Empiricus, *Adv. mathematicos* I 1, § 52.

[4] Der veronesische Kleriker, der im 10. Jh. den von Traube publizierten Rhythmus *O admirabile Veneris idolum* dichtete, beteuert daher die Echtheit seines Fühlens in dem Verse (oben S. 122):

Saluto puerum non per ypothesim.

Das Schema der sieben Schulwissenschaften, aber auch die Anlage von Isidors Werk bringt es mit sich, daß die *Etymologiae* kein zusammenfassendes Kapitel über Poesie enthalten, wohl aber ein solches *De poetis* (VIII 7). Die erste Hälfte des achten Buches unterrichtet in fünf Kapiteln über Theologie und Kirche. Dann werden symmetrisch sechs Kapitel angeschlossen, die von der Heidenwelt handeln, und zwar von den heidnischen Philosophen, den Sibyllen, den Magiern, den Heiden überhaupt und ihren Göttern. Zwischen Philosophen und Sibyllen sind die Dichter eingeschoben. Es ergibt sich daraus, daß Isidor sie wesentlich als Vertreter der *gentilitas* ansieht. Er berichtet Folgendes: als die Menschen aus dem Zustand ursprünglicher Wildheit zur Erkenntnis ihrer selbst und der Götter gelangt waren, erhielt die Kultur neuen Ansporn[1]. Zur Ehrung der Götter erfanden die Menschen schöne Häuser (Tempel), aber auch eine erhabene Redeform: die Poesie. Diese ist also ursprünglich Götterlob, *verbis inlustrioribus et iucundioribus numeris.* Nun folgt die Etymologie: *id genus quia forma quadam efficitur, quae ποιότης dicitur, poema vocitatum est, eiusque fictores poetae.* Die Notiz ist in dieser Form unverständlich, klärt sich aber auf, wenn wir bei Fortunatian (Halm 125f.) lesen, es gebe drei *genera orationis: posotetos* (wie groß?), *poiotetos* (wie beschaffen?), *pelikotetos* (wie lang?). Nach der *posotes* ergeben sich drei Unterarten: *amplum sive sublime; tenue sive subtile; mediocre sive moderatum* (Theorie der «drei Stilarten», *genera dicendi*). Nach der Beschaffenheit ergeben sich die drei diomedischen Gattungen; nach der Länge: μακρόν, βραχύ, μέσον (= drei der vier Stilcharaktere des Diomedes). Von der durch Fortunatian repräsentierten Lehre hat Isidor also nur das Mittelstück aufgenommen. Er bespricht dann die römische Bezeichnung *vates*, woran er eine Bemerkung über den göttlichen *furor* der Dichter knüpft; die Tragiker *(excellentes in argumentis fabularum ad veritatis imaginem fictis)*, welche traurige Staatsangelegenheiten und Königsgeschichten behandeln; die Komiker, die heitere Ereignisse des Privatlebens zum Vorwurf nehmen. Dabei muß man die «alten» Komiker (Plautus, Terenz) von den «neuen» (Flaccus, Persius, Juvenal) scheiden, die auch Satiriker heißen[2] und nackt dargestellt werden (*nudi pinguntur;* Mißverständnis von *Ars poetica* 221), weil sie die Laster bloßstellen. Wir erfahren dann, einige Dichter seien *theologici* genannt worden, weil sie Götterlieder dichteten[3]. Die drei Dichtungsgattungen werden – in verkürzter Form – nach Diomedes aufgezählt. Wichtig ist die zusammenfassende Bestimmung: *Officium autem poetae in eo est ut ea, quae vere gesta sunt, in alias species obliquis figurationibus cum decore aliquo conversa transducat*[4].

[1] Isidor beruft sich hier auf Suetons *Prata*, die wir nicht mehr besitzen. P. Wessner (*Hermes* 52, 200ff.) weist nach, daß die Suetonzitate Isidors aus zweiter oder dritter Hand stammen. – Isidor und Diomedes: J. Kayser, *De veterum arte poetica quaestiones selectae.* Diss. Leipzig 1906, 44f.

[2] Das ist aus Horaz *Sat.* 1, 4, 1–6 herausgesponnen. Vgl. dazu F. Leo in *Hermes* 24, 67ff.

[3] Kayser p. 50 zu diesem Satz: *Paragraphus... Isidoro ipsi ut homini Christiano esse attribuenda videtur.* Die griechische Auffassung von den «theologischen» Dichtern ist hier, wie gewöhnlich, übersehen.

[4] Lindsay liest *transducant.* Das ist mir unverständlich und auch als *constructio ad sensum* kaum erträglich. *traducat* in Lact. *Inst.* 1, 11, 24 und in einigen Hss.

Unde et Lucanus ideo in numero poetarum non ponitur, quia videtur historias composuisse, non poema. Eine Quelle dieser Sätze dürfte Servius (zu *Aen.* I 382) sein: *hoc loco per transitum tangit historiam, quam per legem artis poeticae aperte non potest ponere... Quod autem diximus eum poetica arte prohiberi, ne aperte ponat historiam, certum est. Lucanus namque ideo in numero poetarum esse non meruit, quia videtur historiam composuisse, non poema*[1]. Außerdem aber hat Isidor Lactantius ausgeschrieben. Dieser verfaßte im ersten Jahrzehnt des 4. Jahrhunderts sieben Bücher *Divinae Institutiones*. In seiner Polemik gegen die antike Religion kommt er auch auf die Dichter zu sprechen. Sie haben wirkliche Vorgänge durch poetische Darstellung ins Phantastische umgebogen und fanden damit Glauben. So erklären sich die griechischen Mythen. Ein Beispiel. Zeus ließ den Ganymed angeblich durch einen Adler entführen: *poeticus color est. Sed aut per legionem rapuit cuius insigne aquila est, aut navis in qua est impositus tutelam habuit in aquila figuratam, sicut taurum, cum rapuit et transvexit Europam.* Und nun erklärt Lactanz, wie die Dichter zu verfahren pflegen: *non ergo res ipsas gestas finxerunt poetae, quod si facerent, essent vanissimi, sed rebus gestis addiderunt quendam colorem. Non enim obtrectantes illa dicebant, sed ornare cupientes. Hinc homines decipiuntur... Nesciunt enim qui sit poeticae licentiae modus, quousque progredi fingendo liceat, cum officium poetae in eo sit, ut ea quae vere gesta sunt in alias species obliquis figurationibus cum decore aliquo conversa traducat* (*Div. Inst.* I 11, 19–24). Isidor hat die Lehre des Lactanz, wie man sieht, wörtlich übernommen, aber zugleich mit der antiken Lucan-Kritik verschmolzen und ihr dadurch einen Sinn gegeben, den sie im Zusammenhang der rationalistischen Mythendeutung des Lactanz nicht hatte[2]. Welcher Autorität Lactanz bei seiner Unterscheidung zwischen Poesie und Historie folgte, weiß ich nicht zu sagen. Aber es handelt sich um altes Traditionsgut. Der Auctor ad Herennium (I 8, 13) unterscheidet: *Fabula est, quae neque veras, neque veri similes continet res, ut hae, quae in tragoediis traditae sunt. Historia est res gesta, sed ab aetatis nostrae memoria remota. Argumentum est ficta res quae tamen fieri potuit.* Cicero lehrt (*De legibus* 1, 5), die Historie habe andere Gesetze zu beobachten als die Poesie; jene habe es mit wahren Geschehnissen zu tun, diese mit Unterhaltung (*delectatio*). Ovid bietet (*Am.* III 12, 41):

Exit in inmensum fecunda licentia vatum,
Obligat historica nec sua verba fide.

Ähnlich urteilen der jüngere Plinius (*ep.* IX 33, 1) und Quintilian (II 4, 2). Am interessantesten aber ist die Äußerung Petrons (c. 118): *Non enim res gestae versibus comprehendendae sunt – quod longe melius historici faciunt – sed per ambages deorumque ministeria et fabulosum sententiarum commentum praecipitandus est liber spiritus, ut potius furentis animi vaticinatio appareat quam religiosae orationis sub testibus fides.* Hier werden Historie und Poesie nach ihrer geistigen Grundhaltung unterschieden. Noch Macrobius kommt auf die Sache zurück, aber mit wiederum neuer Begründung. Homer läßt die epische Erzählung in der Mitte beginnen (*ordo artificialis* der mittelalterlichen Poetiken, FARAL 55f.), um sich von der historischen Erzählweise zu unterscheiden (*vitans in poemate historicorum similitudinem; Sat.* V 2, 9 und V 14, 11).

Die isidorische «Poetik» integriert das Lehrgut der heidnischen Spätantike in das Wissenssystem der abendländischen Kirche. Dadurch hat Isidors Schriftstellerei eine kaum zu überschätzende Bedeutung. Man pflegt in ihm einen Kompilator, in seinem Werk eine Mosaikarbeit zu sehen. Geht man von der Problemstellung der Quellenanalyse aus, so muß man zu diesem Ergebnis kommen. Aber schon LUDWIG TRAUBE hatte bemerkt: «Man müßte sich entschließen, Isidor, den man jetzt nur nachschlägt, auch wirklich zu lesen; man müßte, obgleich man es

[1] Quintilian urteilte: *Lucanus... magis oratoribus quam poetis imitandus est* (X 1, 9).

[2] Übrigens lehnt es Lactanz ausdrücklich ab, Dichtung mit Lüge gleichzusetzen: *totum autem quod referas fingere, id est ineptum esse et mendacem potius quam poetam.* Vgl. auch § 30 desselben Kapitels. – Die Definition des *officium poetae* wird von Späteren, wie z. B. Cruindmelus (ed. HUEMER p. 50) wörtlich übernommen. – *officium* (ἔργον) ist terminus technicus. Quintilian bestimmt die *officia* des Redners (Vorrede zu Buch XII, § 4). Über die *officia* des Historikers vgl. den Anonymus bei HALM 588.

mit den Steinen eines Mosaiks zu tun hat, einen Augenblick versuchen, das Mosaik als Ganzes zu betrachten»[1]. Vor allem muß man die *Etymologiae* so lesen wie der mittelalterliche Leser es tat: als Buch aus einem Guß und von verbindlicher Autorität. Noch am Ende des Mittelalters brachte ein englischer Leser auf einem Codex der *Etymologiae* die Verse an:

This booke is a scoolemaster to those that are wise,
But not to fond fooles that learning despise,
A Juwell it is, who liste it to reede,
Within it are Pearells precious in deede[2].

So dachte man von der Merowinger- bis zur Tudorzeit. So stellt sich Isidor für den mittelalterlichen Philologen dar. Wenn man sein Werk eine Kompilation nennt, muß man ferner bedenken, daß diese abschätzige Bezeichnung dem Sachverhalt nicht ganz gerecht wird. Die Kompilation ist eine in der Spätantike sehr beliebte und angesehene literarische Gattung, über deren Wesen und Benennungen sich zum Beispiel Gellius in der Vorrede der *Noctes Atticae* ausführlich verbreitet. Er teilte sein Werk in 20 Bücher, worin ihm Nonius Marcellus (4. Jahrhundert) und Isidor folgen. Eine Kompilation sind auch die *Saturnalien* des Macrobius. Gerade dieser im Mittelalter so viel gelesene Autor hat aber im Anfang seines Werkes (I 1, 6) hervorgehoben, daß auch eine Sammlung von Lesefrüchten durch die Form der Anordnung und Darbietung zu etwas Neuem und Eigenem werde. Die gleiche Auffassung dürfen wir bei Isidor voraussetzen: wissenschaftliche Belehrung war sein Ziel. Die einzig mögliche Ausdrucksform dafür war aber zu seiner Zeit die Sammlung und Ordnung exzerpierten Stoffes. Schon die Tatsache, daß er heidnisches Wissen für kennenswert hielt und mit dem kirchlichen enzyklopädisch zusammenarbeitete, bedeutet ein Programm. Die von ihm zwar nicht geschaffene, aber durch seine Autorität geschützte Theorie vom Primat Israels in der Kulturentwicklung und von Griechenland als dem Schüler der biblischen Weisheit stellt eine – primitive, aber doch sehr wirksame – Harmonistik dar. Wenn die poetischen Gattungen der Antike von Israel stammten, waren sie eben dadurch auch vom christlichen Standpunkt aus legitimiert. Der weltanschauliche Gegensatz zwischen christlicher und antiker Dichtung, der, wie wir sehen werden, in den späteren Jahrhunderten zu Spannungen und Lösungsversuchen verschiedenster Art führen sollte – deutlich ablesbar an der Bewertung der antiken Musen –, wird von Isidor in den *Etymologiae* nicht berührt. Wollen wir wissen, wie Isidor darüber dachte, so müssen wir uns an die Verse halten, die er für seine Bibliothek verfaßte[3], und die «auf die Schränke oder Wände» des Bibliotheksaals im Bischofspalast in Sevilla gemalt waren. Isidor folgte damit einem antiken Brauch, der nie abgerissen war; «aber sein Muster und seine Hauptquelle ist der große Meister des Epigramms, sein Landsmann Martial»[4]. Das erste Gedicht ist ein allgemeiner *titulus* von vier Versen:

Sunt hic plura sacra, sunt mundialia plura;
Ex his si qua placent carmina, tolle, lege.
Prata vides plena spinis et copia floris;
Si non vis spinas sumere, sume rosas.

Heilige und weltliche Schriften werden also ohne Wertakzent nebeneinandergestellt. Man könnte nun Vers 2–4 so verstehen, daß sie die in der Bibliothek enthaltenen Dichter beträfen, von denen die einen (die heidnischen?) voller Dornen, die andern (christlichen?) voll von Blumenflor wären. Aber nach BEESON sind mit *carmina* die *tituli* Isidors selbst gemeint: «Wenn dir irgendwelche *tituli* gefallen, so nimm die betreffenden Werke heraus». Auch die Unterscheidung von Dornen und Rosen in diesem Zusammenhang ist der Antike entlehnt und betrifft Un-

[1] *Vorlesungen und Abhandlungen* II 160.

[2] W. M. LINDSAY teilt diese Verse vor seiner Ausgabe der *Etymologiae* mit. – Vgl. *Isidorus, li parfonz puis / La grant fontaine de clergie* (BARBAZAN-MÉON, *Fabliaux* I 292f.)

[3] Herausgegeben von BEESON (*Isidorstudien*, 1913, 135ff.). [4] BEESON 150.

terschiede der literarischen Qualität oder der Geschmacksneigung des Lesers, nicht solche der Weltanschauung. Die *tituli* 2–9 sind der Bibel und den Kirchenvätern gewidmet, *titulus* 10 den Dichtern. Er besagt: «Wenn Virgil, Horaz, Ovid, Persius, Lucan, Statius dir mißfallen, dann lies Juvencus, Sedulius, Prudentius, Avitus und wende dich von den heidnischen Dichtern ab»:

Desine gentilibus ergo inservire poetis:
Dum bona tanta potes, quid tibi Calliroen[1] *?*

Eine Verurteilung der antiken Dichter kann man aus diesem *titulus* nicht herauslesen, auch keine rigoristische Haltung. Der Rat des Isidor galt ja nur für den Fall, daß der Bibliotheksbenutzer keine Freude an der profanen Poesie hatte. Die Haltung des Isidor ist die einer etwas unpersönlichen Toleranz, hier wie in den *Etymologiae*.

Einen anderen Standpunkt scheint Isidor in seinem theologischen Hauptwerk, den *Sententiae*, einzunehmen. Man liest dort (III 13): *Ideo prohibetur Christianus figmenta legere poetarum, quia per oblectamenta inanium fabularum mentem excitant ad incentiva libidinum.* Aber dieser Satz schließt sich den Bestimmungen des 4. Konzils von Karthago (398) an, welche nur lokale und vorübergehende Geltung hatten[2]. Die persönliche Meinung Isidors haben wir in den angeführten Worten nicht. Er schließt das Kapitel mit den versöhnlichen Sätzen: *meliores esse grammaticos quam haereticos. Haeretici enim haustum letiferi succi hominibus persuadendo propinant, grammaticorum autem doctrina potest etiam proficere ad vitam, dum fuerit in meliores usus assumpta.* Das klingt wie eine Antwort auf Augustins bekanntes Wort: *melius est reprehendant nos grammatici quam non intellegant populi* (*In Psalmos* 138, 20). So kann man sagen, daß Isidors *Sententiae* der antiken Bildung doch wiederum ebensoviel Raum gewähren wie die *Etymologiae*.

4. ALDHELM

Auf dem von Isidor und den Iren gelegten Grund baut die lateinisch-angelsächsische Kultur weiter. Ihr erster Vertreter ist Aldhelm. Er ist als literarische Persönlichkeit meist ungünstig beurteilt worden. Traube (*Vorlesungen und Abhandlungen* II 175) nennt seine Latinität «ganz künstlich und vollkommen stillos» und scheint ihm keinerlei Verdienst zuzubilligen. Für Roger ist er ein *témoin parfois naïf, superficiel, peu mesuré* (290) seiner Zeit. Laistner findet seine Werke *utterly unpalatable*[3]. Solche Urteile sind verständlich. Die geschichtliche Bedeutung Aldhelms wird dadurch freilich nicht betroffen – aber auch nicht erfaßt. Sie liegt in seiner Konzeption einer zugleich kirchlichen und literarischen Kultur. Man mag sie eng und primitiv nennen, so ist sie doch in sich klar und folgerichtig. Sie ist der erste Ausdruck der neuen christlichen Kultur Englands, die nach der Bekehrung der Angelsachsen (seit 596, abgeschlossen 634) zwischen 650 und 680 entstand und in der sich irische, römische, aber auch griechisch-orientalische (Theodor von Tarsus und der Afrikaner Hadrian) Einflüsse mit britischem und angelsächsischem Volkstum mischten[4]. Aldhelm (geb. 639) war zuerst Schüler des irischen Abtes Mailduib, Gründers von Malmesbury. Später genoß er den Unterricht von Theodor und Hadrian in Canterbury. Aldhelms Literaturtheorie findet man in dem Brief an den Prinzen Aethilwald: *Si quid ... saecularium litterarum nosse laboras, ea tantummodo causa id facias, ut, quoniam in lege divina vel omnis vel paene omnis verborum textus artis omnino grammaticae ratione consistit, tanto eiusdem eloquii divini profundissimos atque sacratissimos sensus facilius legendo intelligas, quanto illius rationis, qua contexitur, diversissimas regulas plenius ante didiceris* (Ehwald 500, 9 ff.). Das ist also die alte, uns durch Hieronymus, Cassiodor und Isidor bekannte Theorie von der Unentbehrlichkeit der *artes* für das Bibelverständnis. Aldhelm will die Poesie nicht ausschließen: aber sie soll christliche Gegenstände besingen. Aldhelm selbst hat in seinem umfänglichen Gedicht *De virginitate* eine Probe solcher Dichtung gegeben und damit die Linie des Sedulius und des Prudentius fortgesetzt. So nimmt er verschiedene Ströme der vormittelalterlichen Literaturtheorie auf. Das Latein sollte nach Aldhelms Willen die Literatursprache der Angelsachsen werden. Dazu mußten diese mit dem System der lateinischen Metrik bekannt gemacht werden. Aldhelm lieferte es in seinem Brief an Acircius (König Aelfrid von Northumbrien). Er vollzog damit nach seinem Empfinden eine geschichtlich bedeutsame Tat. Mit Stolz weist er darauf hin, er sei der erste Germane, der diesen Stoff behandle, und dürfe sich mit Virgil vergleichen, der sich rühme (*Georg.* III 11–13 und 292 ff.), die Hirtendichtung in die römische Literatur eingeführt zu haben (Ehwald 202, 4–24). Das ist wohl eins der ersten Selbstzeugnisse germanischen Kulturwillens in der mittellateinischen Literatur. Aus Virgil und Sedulius stammen die meisten Beispielverse in Aldhelms Metrik, während solche aus Horaz und Statius ganz fehlen, solche aus Ovid kaum vorkommen. Erklärt sich das aus den Vorlagen von Aldhelms Traktat oder aus dem bewußten Willen, von der profanen Dichtung nur das Unentbehrlichste aufzunehmen? Seinem eigenen dichterischen Schaffen sucht Aldhelm eine biblische Begründung zu geben. Wenn er in seinen metrischen Rätseln Tiere, Pflanzen und unbelebte Dinge reden läßt, so schließt er sich zwar an Isidors Ausführungen über die vier Arten der Metapher (*Et.* I 37, 3 ff.) an. Aber während Isidor sie durch Beispiele aus profaner Poesie belegt, wählt Aldhelm biblische. Er weist darauf hin, daß im Altertum redende Bäume (*Richter* 9, 8) und ähnliches vorkomme, und fährt lehrhaft fort: *Haec idcirco diximus, ne quis forte novo nos et inusitato dicendi argumento et quasi nullis priorum vestigiis triti praedicta enigmata cecinisse arbitretur* (77, 16 ff.). Ein anderes Beispiel: einer der festen Bräuche der mittelalterlichen Literatur ist es, am Ende eines Werkes eine Schlußformel anzubringen. Das geht auf antike Vorbilder zurück. Aber auch dafür sucht Aldhelm eine biblische Autorität: *Igitur digesto ... libello ... stilus iam finem quaerit et dictandi tenor terminandus est, quia illustris contionator «Tempus», inquit, «loquendi et tempus tacendi»* (*Eccles.* 3, 7).

[1] Die Quelle Kallirrhoe bei Athen?

[2] P. de Labriolle, *Histoire de la littérature latine chrétienne*[2] (1924) 29.

[3] M. L. W. Laistner, *Thought and Letters in Western Europe: A. D. 500 to 900* (London 1931), 120.

[4] Chr. Dawson, *The Making of Europe* (London 1932), 206 f.

5. DIE ALTCHRISTLICHE DICHTUNG

Die Anfänge christlich-lateinischer Poesie[1] fallen in die constantinische Zeit. Ihre Blüte liegt zwischen 400 und 600. Für die Entwicklung der Literaturtheorie ist sie von Bedeutung. Das soll wenigstens an einigen Beispielen erläutert werden. Hierbei dürfen wir absehen von der für den Kultus bestimmten Hymnendichtung, weil sie außerhalb der antiken Gattungen steht und einen Neuanfang darstellt. Von dieser Kultdichtung unterscheiden wir die als Literatur konzipierte Kunstdichtung des christlichen Altertums. Und innerhalb ihrer trennen sich wieder zwei Wege. Der christliche Dichter konnte entweder die Gehalte der christlichen Frömmigkeit (Heiligung des Tagewerks, Märtyrerkult) und der christlichen Glaubens- und Sittenlehre (Trinitätslehre, Ursprung der Sünde, Apologetik, Kampf der Tugenden und der Laster) behandeln. Es war die große Tat des Prudentius, diesen Weg zu beschreiten. Mit voller Beherrschung der klassischen Sprachkunst erschloß er der Dichtung weite neue Gebiete. Er schuf aus hoher Begabung und starkem Erleben heraus. Seine reich dahinströmende Poesie ist von dem System der antiken Gattungen unabhängig und deshalb auch nicht genötigt, sich mit der antiken Literaturtheorie auseinanderzusetzen[2]. Er ist der bedeutendste und originellste altchristliche Dichter. Aber er

[1] Eine heutigen Ansprüchen genügende Arbeit über die christliche Poesie zwischen 300 und 800 fehlt. Das Buch von Manitius (1891) ist unzureichend, vgl. die vernichtende Rezension von Traube, *AfdA* 18 (1892), 203 ff. Labriolle geht auf die Poesie nur flüchtig ein. Das Werk von Otto J. Kuhnmuench, *Early Christian Latin Poets* (Chicago, Loyola University Press, 1929) ist eine nützliche Anthologie mit einer 12 Seiten umfassenden Einleitung. Das Beste bietet F. J. E. Raby in den ersten Kapiteln seiner *History of Christian-Latin Poetry from the beginnings to the close of the Middle Ages* (Oxford 1927).

[2] Dieser Punkt tritt nicht klar hervor in der nützlichen Arbeit von Is. Rodriguez Herrera, *Poeta Christianus. Prudentius' Auffassung vom Wesen und von der Aufgabe des christlichen Dichters* (Diss. München 1936).

ist auch eine vereinzelte Erscheinung. Die meisten altchristlichen Dichter haben einen anderen Weg beschritten: Beibehaltung der antiken Gattungen und Auffüllung derselben mit christlichem Stoff. Als Vorbild kam nur Virgil in Betracht. Wir finden demgemäß christliche Eklogen und christliche Epen. Wie sehr diese Gattungen von dem virgilischen Vorbild abhängig sind, zeigt sich darin, daß sie mit Virgilcentonen beginnen. Die Dichterin Proba (um 350), die vor ihrer Bekehrung einen zeitgeschichtlichen Stoff in epischer Form besungen hatte, bietet ihren heilsgeschichtlichen Cento als einen *Maro mutatus in melius* dar (SCHENKL 568, 3). Ein Cento ist auch der *Tityrus* des Pomponius aus derselben Zeit: das früheste Beispiel der «geistlichen Ekloge», die in der Karolingerzeit und noch später so beliebt werden sollte. Eine Monographie über diese Gattung gehört zu den Desideraten der mittelalterlichen Literaturgeschichte. Das christliche Epos beginnt als Bibel-Epos. Das erste bedeutende Werk dieser Art ist die Evangelienharmonie des spanischen Priesters Juvencus (um 330). Es leitet eine lange Reihe von lateinischen Bibeldichtungen ein, die sich dann in den Volkssprachen fortsetzt: von Caedmon, Cynewulf, Otfrid, dem Heliand, der Clermonter Passion[1] bis zu Milton und Klopstock. Diese Reihe ist in unserem Zusammenhange wichtiger als das Werk des Prudentius. Denn eben deswegen, weil die christlichen Epiker eine antike Gattung fortsetzen, konnten sie einen Zwiespalt zwischen der heidnischen Form und dem christlichen Stoff empfinden. Sie mußten sich also genötigt fühlen, sich mit der heidnischen Kunstübung auseinanderzusetzen. Hier liegt ein Ansatzpunkt für literaturtheoretische Reflexionen des Vormittelalters. Das läßt sich an Juvencus und an Sedulius zeigen.

Juvencus hat seiner Evangeliendichtung eine metrische Vorrede in 27 Versen vorausgeschickt, in der er sein Unternehmen begründet. Der Gedankengang ist folgender: «Alles Irdische ist nach Gottes Willen der Vergänglichkeit unterworfen. Dennoch leben zahlreiche Menschen dank ihren Taten und Tugenden im Dichterlob weiter, so in den erhabenen Gesängen des Homer, in der süßen Kunst *(dulcedo)* Virgils. Und auch diese Dichter selbst sind ewigen Ruhmes gewiß, obwohl sie Lügen (d.h. Mythologie) in die Taten der Vorzeit einflechten. Wieviel mehr wird mein Gedicht die Zeiten überdauern, das die Taten Christi besingt und mich vielleicht noch beim jüngsten Gericht retten wird. Möge mir der Heilige Geist beistehen und meinen Geist mit dem Wasser des Jordan laben». Am Schluß des Werkes umschreibt Juvencus seine Leistung mit den Worten, durch seine Verse habe die christliche Religion *(divinae gloria legis)* den Schmuck irdischer Rede angenommen (IV 804f.). Der Dichter steht also der antiken Poesie bewundernd gegenüber, lehnt nur ihre weltanschauliche Grundlage ab und will ein christliches Gegenstück zur heidnischen Epik liefern. Sein Werk entspringt demnach einem bewußten Programm, das für die mittelalterliche Literaturtheorie wichtig werden sollte: Aufbau einer Literatur christlichen Gehalts in antiker Form. Bei Juvencus vollzieht sich der Übergang reibungslos. Die Polemik gegen die antike Dichtung ist auf ein Mindestmaß beschränkt. Ganz anders ist das bei dem zweiten christlichen Dichter: Sedulius, dem Dichter des *Carmen Paschale* (Mitte des 5. Jahrhunderts). Im Gegensatz zu der schlichten, klaren, durch virgilische Anklänge gehobenen Dichtersprache des Juvencus, zu der volltönenden christlichen Klassik des Prudentius treffen wir bei Sedulius zum ersten Male auf schwülstige Rhetorik in christlichem Gewande. Man begegnet häufig der Auffassung, die heidnische Dichtung sei aus Mangel an innerem Gehalt versiegt und zur Formenspielerei entartet; das Christentum dagegen habe der römischen Literatur die Glut neuen seelischen Erlebens eingehaucht[2]. Das ist aber nur mit Einschränkungen richtig. Unter den christlichen Schriftstellern des 4. bis 6. Jahrhunderts finden sich nicht nur tiefe Denker, feurige Eiferer,

[1] Um genau zu sein, müssen wir anmerken, daß die Passion auf das Vorbild rhythmischer, nicht metrischer Bibelgedichte zurückgeht. Solche Rhythmen besitzen wir über die Auferweckung des Lazarus (von Paulinus von Aquileia; *Poetae* I 133), über die Passion (*Poetae* IV 501) u.a. (vgl. STRECKER, *NA* 47, 143). Sie wirken volkstümlicher und kräftiger als die metrischen Kunstprodukte.

[2] Vgl. z.B. LABRIOLLE, p. 14.

ernste Gelehrte und fromme Sänger, sondern auch aufgeblähte, eitle, seelen- und gedankenlose Rhetoren. In diese Kategorie gehören Fulgentius, aber auch Ennodius. Sidonius steht ihnen nicht fern. Sedulius repräsentiert diese Klasse unter den christlichen Dichtern. Er beweist, daß auch ein Neubekehrter den Flitterkram des heidnischen Schulrhetors in sein Christenleben hinübernehmen, ja ihn sogar zu einem christlichen Gewande umarbeiten und damit prunken konnte. Hatte Juvencus das Leben des Heilandes (*Christi vitalia gesta*) episch behandelt, so wählt Sedulius die Wunder Christi zum epischen Vorwurf. Er bezeichnet seine Dichtung als *Paschale carmen* unter Anspielung auf das Apostelwort *Pascha nostrum immolatus est Christus* (*1. Kor.* 5, 7). Über Ansichten und Absichten des Verfassers gibt der Widmungsbrief in Prosa an den Presbyter Macedonius Aufschluß. Sedulius befürchtet gerügt zu werden, weil er es gewagt habe, ohne wissenschaftliche Bildung *(nulla veteris scientiae praerogativa suffultus)* «als Neuling in kleinem Kahn das so unermeßliche Meer der österlichen Majestät zu befahren, das selbst die kundigsten Männer schreckt». Er hatte zuerst weltliche Wissenschaften betrieben und die «Energie seines regsamen Geistes», ein Geschenk der göttlichen Vorsehung, auf literarische Tändeleien verwandt, bis ihn die Gnade berührte. Nun aber wäre es ihm als schuldhafte Verfehlung erschienen, wenn er seine literarische Tätigkeit nicht in den Dienst der Wahrheit gestellt hätte. «Auch wurde mein verwirrtes Gemüt wiederum durch einen anderen Sturm verängstigt, und ich mußte oft elend aufseufzen im Bewußtsein des Gewinnes, den ich aus deiner Belehrung und der anderer gezogen hatte, welche die himmlische Gnade gleichfalls erleuchtet. Ihr glaubt zwar alle und weist mich darauf hin, daß auch in mir ein Feuerlein leuchten könne: aber der Starre meines stumpfen Herzens will wie einem geäderten Kieselsteine kaum ein Fünklein *(scintillula)* entfahren... Umgetrieben in den mannigfachen Irrgängen angstvollen Erbebens *(anxiae trepidationis ambages)*, habe ich mich dennoch zur Abfassung dieses Werkes entschlossen». Warum hat Sedulius die metrische Form gewählt? Weil viele Leser den Reiz der Poesie dem der Prosa *(rhetorica facundia)* vorziehen und weil jene sich dem Gedächtnis besser einprägt. Auch macht es ja nichts aus, in welcher Form jemand für den Glauben gewonnen wird. Es folgt eine Aufzählung der vortrefflichen Freunde und Freundinnen, denen Sedulius sein Werk hätte widmen können. Er bringt es dennoch dem Macedonius dar, weil er in ihm «alle erblickt». «So möge denn, ich beschwöre dich, der Aufwand vieler Worte ein Ende finden, ein Ende finden der lange Umschweif dieser Entschuldigung. Laß es dich nicht verdrießen, meiner auf den Wogen umhergetriebenen Schrift, welche die Fährnisse eines so wilden Strudels durchmessen hat, den Anker deiner Autorität zu gewähren». Welches Wichtignehmen der eigenen Person und Leistung! Welche affektierte Bescheidenheit! Gewiß haben wir es hier mit einer rhetorischen Stilkonvention zu tun. Aber sie wird mit solcher Selbstgefälligkeit benutzt, daß man an dem religiösen Ernst des Dichters zweifeln muß. Der Widmungsbrief ist indes für die mittelalterliche Poetik interessant. Nicht nur kehren viele Prägungen (wie *scintilla, trepidatio*) bei späteren Autoren wieder, sondern die Einstellung gegenüber der Literatur ist traditionsbildend geworden. Dahin gehört es, daß der Schriftsteller eine Begründung für Abfassung seines Werkes (erbaulicher Zweck) und für die Wahl der Kunstform (Poesie) glaubt bieten zu müssen[1]. Ein antiker Dichter kann allenfalls die Herausgabe einer Gedichtsammlung motivieren (so Statius in der Vorrede der *Silvae*), niemals aber sein Dichten selbst. Daß man letzteres tut, wird erst verständlich in der Zeitenwende seit Constantin. Da die epische Kunstdichtung ein Hauptstück der heidnischen Kultur darstellte[2], mußte man Gründe vorbringen, wenn man sie für christliche Zwecke übernahm. Die literarische Praxis des Sedulius ist aber noch in anderer Hinsicht bedeutsam geworden. Seinem *Carmen Paschale* ließ er eine Bearbeitung in Prosa folgen, die er *Opus Paschale* betitelte. Dieses auffällige Nebeneinander einer poetischen und einer prosaischen Version pflegen

[1] TH. MAYR, *Studien zu dem Paschale Carmen des Sedulius* (Diss. München 1916, 6f.) weist auf die Prosa-Vorreden bei Statius und Martial hin, die aber nur ein formales Vorbild boten.

[2] Isidor handelt *de poetis* in dem Abschnitt über die Heidenwelt (oben S. 451).

die Historiker der altchristlichen Literatur dadurch zu erklären, daß Macedonius «an der freien Behandlung des heiligen Textes» im *Carmen Paschale* Anstoß genommen hätte[1]. Das ist aber sehr unwahrscheinlich. Erstens sind die vermuteten Anstöße nicht zu belegen. Zweitens hatte man die metrische Evangelienharmonie des Juvencus nicht beanstandet. Drittens entfernt sich der rhetorische Schwulst des *Opus Paschale* von dem «heiligen Text» mindestens ebensoweit wie die gebundene Rede des *Carmen*. Um die Sache aufzuklären, muß man den Widmungsbrief des *Opus Paschale* genau lesen, in dem Sedulius auch dieses Werk dem Macedonius zueignete. Er besagt: «du hast mir befohlen, mein Gedicht in Kunstprosa zu übertragen *(in rhetoricum sermonem transferre)*. Gefiel es dir so gut, daß du es noch einmal in anderer Form zu lesen wünschtest *(geminari volueris)* ? Oder mißfiel es dir, und wünschtest du deshalb Umsetzung in freiere Form *(stilo censueris liberiore describi)* ? Ich schwanke in meinem Urteil *(sub dubio videor fluctuare iudicio)*, folge aber deinem heiligen Befehl... Dabei füge ich einiges hinzu, was ich wegen des metrischen Zwanges im Gedicht nicht unterbringen konnte. Die Mäkler werden dann freilich rügen, die Treue der Übertragung sei nicht gewahrt. Aber solchen Kritikern kann ich mit Terenz (*Andria*, Prolog 17) antworten:

Faciuntne intellegendo ut nil intellegant?

Das heißt: ,Beweisen die Tadler durch diesen Gebrauch ihrer kritischen Fähigkeit nicht, daß sie nichts verstehen?' Sie sollten sich klarmachen, daß ich mit meiner Umarbeitung klassischen Mustern folge: der berühmte Jurist Hermogenian und der gefeierte Theologe Origenes haben ihre Werke in je drei Ausgaben und Umarbeitungen vorgelegt. Auch meine Neufassung ist nicht bloße Wiederholung, sondern Ergänzung und Umsetzung». Betrachtet man nun die Art der Umsetzung, so ergibt sich, daß sie weder Gedankliches noch Gegenständliches betrifft (wie der vermutete «Anstoß» des Macedonius erwarten ließe), sondern ausschließlich die Form. In der Kunstprosa des *Opus Paschale* hat man auf 2414 Zeilen 3349 Satzklauseln gezählt[2]! Von einem klassizistischen Standpunkt aus mag man in solcher Sprachgebarung eine «Depravation» sehen – das bleibt für uns unerheblich. Wesentlich ist aber, daß die literarische Gestaltung, ob in Poesie oder in Prosa, für Sedulius bloße Formenspielerei ist. Die Abfassung des *Opus Paschale* ist nicht aus theologischer Beanstandung zu erklären[3], sondern aus dem Prunkbedürfnis des Virtuosen. Sedulius besaß ein hohes Maß von literarischem Ehrgeiz, hatte aber nichts zu sagen. So verfiel er auf den Ausweg, das bereits Gesagte in anderer Form zu wiederholen – was, wie er gewichtig bemerkt, schon andere Leute vor ihm getan hatten. Er braucht immer die Legitimation durch literarische Vorbilder. Wie Juvencus bewegt sich Sedulius in den Techniken der heidnischen Poesie, aber deren Stoffe lehnt er eifernd ab. Juvencus hatte Worte unbefangener Bewunderung für Homer und Virgil gefunden. Sedulius erwähnt ihre Namen nicht. Zu Beginn seiner beiden Werke (pp. 16 und 176) bringt er einen Ausfall gegen die antike Dichtung, deren Stoff *priscorum temporum gesta, nonnulla etiam probrae narrationis arte composita* (176, 10f.) seien. Er selbst dagegen will seinen Stoff in der Art Davids besingen: *Daviticae modulationis cantus exercens* (176, 14; vgl. 17, 23). Diese Erklärungen sind wichtig. Sie enthalten den Ansatz zu einer christlichen Literaturtheorie (heilige Gegenstände sollen nach dem Vorbild des biblischen Sängers behandelt werden). Sie bekunden aber auch eine rigoristische Ablehnung der antiken Dichtung und Götter-

1 G. Krüger bei Schanz IV 2 (1920), 370. Gleichlautend O. Bardenhewer, *Geschichte der altchristlichen Literatur* 4 (1924), 644 und E. S. Duckett, *Latin writers of the fifth century* (New York 1930) 80. – A. G. Amatucci, *Storia della letteratura latina cristiana* (1929) 342f. geht über den Punkt hinweg. Ebenso U. Moricca in seiner *Storia della letteratura latina cristiana* III, 1 (1932), 56. – Welch imposanter Consensus der Sachverständigen, die sich um das Verständnis der Sache nicht bemühen!

2 J. Candel, *De clausulis a Sedulio... adhibitis*. Tolosae 1904.

3 Der «heilige Befehl» des Macedonius dürfte fingiert – oder von Sedulius bestellt gewesen sein. Denselben Kunstgriff hat Lactanz in der Vorrede seiner *Epitome* gebraucht, cf. P. Monceaux, *Histoire littéraire de l'Afrique Chrétienne* III 312.

welt[1]. Das ist das Zeichen einer neuen Zeit. Die spätantike Religiosität hatte – wir sahen es am Beispiel des Macrobius – die Kulte der Götter durch vergeistigende Umdeutung mit der eigenen Bewußtseinslage in Einklang zu bringen gewußt. Aber sie wurde durch die steigende Macht der Kirche hinweggefegt. Seit 416 waren die Heiden von allen Staatsämtern ausgeschlossen. Der Tempelsturm wurde in großem Maßstabe durchgeführt. Die Schattenwelt der Olympier wurde entweder Requisit einer rein literarischen Zierzwecken dienenden Mythologie – oder Teufelsspuk. Sie wurde beides zugleich. Für die Hochzeit des Frankenkönigs Sigebert und der westgotischen Prinzessin Brunichild (566) dichtete Fortunat ein Epithalamion (VI 1), in dem Venus und Cupido die Vermählung segnen. Aber in seiner metrischen *Vita S. Martini* (573/4 verfaßt) berichtet derselbe Autor, der Heilige habe die Dämonen bedroht, indem er sie bei ihrem Namen rief; den Merkur habe er als besonders schlimmen Feind bezeichnet, den Jupiter aber als einen stumpfsinnigen Tölpel. Das Christentum ließ die antiken Götter nicht ruhig sterben. Es mußte sie zu Dämonen degradieren – weil sie im Unterbewußtsein fortlebten. Aber in der antiken Poesie, an der man sich schulte, in Virgil vorzüglich, traten die Olympier dem Leser immer wieder entgegen. Dichtung und Götterfabeln ließen sich kaum voneinander sondern. Der metrischen Kunstdichtung haftete also immer etwas Bedenkliches an. Man konnte es nur mindern, indem man die Poesie für kirchliche Zwecke benutzte und das begründete.

Das Bibelepos ist während seiner ganzen Lebenszeit – von Juvencus bis Klopstock – eine hybride und innerlich unwahre Gattung gewesen, ein *genre faux*. Die christliche Heilsgeschichte, wie die Bibel sie darbietet, verträgt keinen Umguß in pseudoantike Form. Nicht nur verliert sie dadurch ihre kraftvolle, einmalige, autoritative Prägung, sondern sie wird durch die der antiken Klassik entlehnte Gattung und durch die dadurch bedingten sprachlich-metrischen Konventionen verfälscht. Daß das Bibelepos sich dennoch so großer Beliebtheit erfreuen konnte, erklärt sich nur aus dem Bedürfnis nach einer kirchlichen Literatur, die sich der antiken gegenüber- und entgegenstellen ließ. Man kam so zu einer Kompromißlösung.

6. NOTKER BALBULUS

Zwei Lehrbriefe[2] über Bibel- und Literaturstudium schrieb gegen 890 Notker Balbulus seinem Schüler Salomo, dem späteren Bischof von Konstanz (etwa 855–920). Er nennt und charakterisiert zunächst Kommentare zu den einzelnen Bibelbüchern. Allein für die Psalmen empfiehlt er die Erläuterungsschriften des Origenes, des Augustin, des Arnobius, des Hilarius, des Cassiodor. Unter den Bibelauslegern der Neuzeit wird vor allem Beda gepriesen. Zwar ist er ein Barbar, dessen Schriften von den Snobs der römischen Bildung verachtet werden, aber Gott, der am vierten Schöpfungstag die Sonne im Osten aufgehn ließ, hat ihn jetzt im sechsten und letzten Zeitalter der Menschheit als neue Sonne im Westen aufgehen lassen – zur Erhellung des ganzen Erdkreises (S. 67)[3]. Wenn Salomo aber doch nach «römischen Delikatessen» gelüstet, dann mag er – Gregor den Großen lesen. Den Kommentatoren reiht Notker die kirchlichen Schriftsteller an *qui ex occasione disputationis propriae quasdam sententias divinae auctoritatis explanaverunt*. Diese umständliche Bezeichnung entspricht dem, was Isidor *maiores disputationes* nannte. Sie ist ein Verlegenheitsausdruck, eine Umschreibung für «theologische Traktate». Diesen Ausdruck

1 Daher die Schätzung des Sedulius als des *Christianissimus poeta* noch bei Luther (Schanz IV 2, 373).

2 E. Dümmler, *Das Formelbuch des Bischofs Salomo III. von Konstanz* 1857, S. 64–78.

3 Ulrich Zeller urteilt in seiner Schrift *Bischof Salomo III. von Konstanz* (1910), S. 36: «es scheint, daß Notker in der neueren Literatur nicht sehr gut Bescheid wußte. So hat er offenbar Hrabans Schriften nur wenig gekannt». Doch wohl besser als sein Zensor, der übersieht, daß Hraban zwar ein sehr gelehrter, aber geistig ganz unselbständiger Mann war. Seine Bibelkommentare sind Excerpte aus den Vätern, diese aber las Notker wohl lieber im Original. *Sa prose*, sagt J. de Ghellinck von Hrabanus, *pratique le plagiat sans vergogne, mais en général il choisit bien les passages qui lui servent d'extraits* (*Littérature latine au moyen âge*, 1939, I 103).

konnte man nicht wählen, weil das Wort *theologia* meist «Bibel» bedeutete[1]. Cassiodors Terminus *catholici magistri* hätte sich wohl besser empfohlen. Notker nennt in dieser Kategorie verschiedene Werke Augustins und Isidors, dann Gregors *Cura pastoralis*, Eucherius, Alcuin (mit besonderem Lobe). Als dritte Art von Büchern bespricht Notker dann Gedichte, wofür er *metra* sagt (S. 73). Er lehnt die *gentilium fabulae* ab, da man ja *in Christianitate* Prudentius, Alcimus Avitus, Juvencus, Sedulius und die ambrosianischen Hymnen habe. Eine neue Abteilung bilden dann die *ecclesiastici scriptores*[2], für die Notker auf die einschlägigen Werke des Hieronymus und des Gennadius verweist. Der zweite Brief Notkers bringt Ergänzungen: *passiones sanctorum* (darunter merkwürdigerweise den *Hirten* des Hermas), Kirchengeschichte, griechische Väter (die nach der providentiellen Beseitigung des Julianus Apostata *quasi post rigidissimam hiemem verni flores in terra nostra apparere coeperunt, qui prius quasi in theca vel cortice clausi tenebantur*). Den Schluß bildet ein Verzeichnis kirchlicher Persönlichkeiten des Abendlandes.

Notker bewegt sich in den Bahnen der Tradition, nur hat sich diese seit Isidor um ein gewichtiges Kettenglied vermehrt: den angelsächsischen und den karolingischen Humanismus. Notker würdigt ihn in den Gestalten Bedas und Alcuins. Aber er zeigt doch eine größere mönchische Enge, wie die Verwerfung der heidnischen Dichter bekundet. Ein neuer, deutscher Ton kommt in sein Denken durch den tief und zwiespältig empfundenen Gegensatz zwischen Rom und den Barbaren.

7. AIMERIC

Cassiodor und Notker waren Mönche, Isidor Bischof: ihre Literaturwissenschaft ist von Kloster- und Kirchenluft umwittert. Die *Ars lectoria* des Franzosen Aimericus dagegen (verfaßt 1086) ist das Werk eines Grammatikers, der mit großem Selbstbewußtsein von sich spricht:

Ecce novus toti codex hic cuditur orbi.

Diese Anpreisung gilt einem Lehrgedicht über Quantität und Betonung der lateinischen Wörter, wozu viele Dichter benutzt sind. Der Verfasser nennt sich dann auch selbst *metricus metricorum amicus*. Interessant ist ein Exkurs in Prosa mit Klassifikation der Autoren, der nun ganz andere Wertungen bringt als die uns bisher bekannt gewordenen.

Die christliche Literatur wird in vier Rangklassen eingeteilt:

1. *aurum* = *autentica*   3. *stagnum* = *communia*
2. *argentum* = *hagiographa*   4. *plumbum* = *apocrifa*.

Authenticus («urschriftlich, verbürgt») ist ursprünglich ein juristischer Terminus, der dann von Hieronymus auf die Bibel übertragen wurde. Als *autentica* nennt Aimericus nur die kanonischen Bücher der Bibel (doch wird Daniel ausgeschlossen) und den *Canon missae*. Es gehört zu seinen Eigentümlichkeiten, daß er die Liturgie der Bibel an literarischem Rang gleichordnet. – Aus den *hagiographi*, die einen Teil des at. Kanon bilden, sind hier *hagiographa* geworden, die so Verschiedenartiges umschließen wie die Makkabäerbücher, den Hebräerbrief, die großen Kirchenlehrer Ambrosius, Hieronymus, Augustin, Gregor und die *benedictio conjugum*[3]. Was aber ist mit *communia* gemeint? Etwa «Gewöhnliches» in der pejorativen Bedeutung? Und doch umfaßt es Beda, Sedulius, Prudentius, Arator – und die *benedictio cerei* (Weihe der Osterkerze). Die unterste Klasse der *aprocrifa* umfaßt die Märtyrerpassionen, die Heiligenviten – und Origenes.

Nun folgen 23 heidnische Autoren. Alle sind *autentici*, aber doch wieder abgestuft nach der

[1] Das ändert sich erst im 12. Jh.: J. DE GHELLINCK, *Le mouvement théologique du 12e siècle*, 1914, 66f.

[2] Der Terminus stammt von Hieronymus und bedeutet bei ihm zunächst die Apokryphen im Gegensatz zu den kanonischen Büchern der Bibel, dann überhaupt kirchliche Schriftsteller (*PL* 22, 606, § 2). – In Cassiodors *Institutiones* und Isidors *Etymologiae* kommt *ecclesiasticus* in dieser Bedeutung nicht vor.

[3] D. h. den Segen bei der kirchlichen Trauung (heute *benedictio nuptialis*).

Metallskala Gold, Silber, Zinn – die Bleiklasse fehlt. Golden sind die sieben *artes* und neun Autoren: Terenz, Virgil, Horaz, Ovid, Sallust, Lucan, Statius, Juvenal, Persius. Silbern: Plautus, Ennius, Tullius, Varro, Boethius, Donatus, Priscian, Sergius (Servius?), *Plato translatus* (im Original *aureus*). Zinn: Catunculus (d. h. der Spruchdichter Cato), Homerulus (die *Ilias latina*) – beide in Diminutivform wohl deshalb, weil für die Abc-Schützen bestimmt; Maximian, Avian und Aesop – alle drei bekanntlich ebenfalls im Unterricht beliebt.

Ein ganz neues System, wie man sieht. Aber vielleicht doch nur deshalb, weil wir die Tradition der profanen Grammatiker und Literaturlehrer nicht kennen – aus guten Gründen: wenn sie die antiken Dichter zu laut priesen, wurden sie als Ketzer verurteilt und hingerichtet, wie wir aus Radulfus Glaber (†1044) wissen[1]. Ich möchte also vermuten, daß Aimericus eine Auffassung widerspiegelt, die schon lange vor ihm bestand, aber sich kein Gehör verschaffen konnte. Das war erst möglich, seitdem mit dem 3. Drittel des 11. Jahrhunderts eine freiere Richtung der Studien einsetzt. Wenn Aimericus schreibt *item apud gentiles sunt libri autentici*, so ist damit ein Bann gebrochen, der seit einem halben Jahrtausend, wo nicht länger[2], auf dem Abendland gelastet hatte.

Die Metalle als Wertsymbole – das führt letzten Endes auf die hesiodische Lehre von den Weltaltern zurück, die aber «einer weit verbreiteten orientalischen Doktrin entspricht ... die uns in indischen und persischen Schriften ... vorliegt»[3]. Eine biblische Entsprechung bietet Daniel 2, 32ff. *Aureus* wurde schon von den klassischen Schriftstellern Roms im Sinne von *optimus* gebraucht. Es gibt eine *aurea mediocritas* und *aurei libelli*. Aber die Weiterführung des Vergleiches über Silber, Kupfer, Eisen, Zinn bis hinunter zum Blei scheint nicht antik zu sein (außer bei den Weltaltern).

8. LITERATURWISSENSCHAFT IM 12. UND 13. JAHRHUNDERT

Sucht man weiter nach Systemen einer Klassifikation der Autoren, so macht man einen bescheidenen, aber doch nicht wertlosen Fund im 11. oder beginnenden 12. Jahrhundert. In einem Gedicht auf Embricho von Mainz (gedruckt von WATTENBACH in *SB Berlin* 1891, I, 113) liest man:

9 *Noverat auctores maiores atque minores ...*
11 *Philosophos legit, anima sacra scripta subegit ...*
Quem si vidisset, quondam Naso coluisset
Prosa Sidonium, carmine Virgilium ...
Ethicus et logicus extitit et phisicus.

Er war also ein Weiser, denn, das war vor und nach Isidor oft gesagt worden, Philosophie gliedert sich in Ethik, Logik, Physik. Isidor war erleuchtet genug gewesen, um diese Disziplinen sogar in der Bibel wiederzufinden. Doch das nur nebenbei. Für uns ist interessant die Unterscheidung von *auctores maiores et minores*. Das führt uns offenbar in eine sehr viel primitivere Welt als die des Aimericus: in den Jargon der Schule, einer durchschnittlichen Schule, die schon zufrieden sein mußte, wenn ihre Zöglinge im Kopf behielten, daß es «kleinere» und «größere» Autoren gebe. Aber woher kam diese bequeme Schultradition? Ich vermute: aus Quintilian. Bei der Erörterung der Schulbildung stößt er auf die Frage, was die Anfänger lesen sollen (*qui legendi sint incipientibus*; II 5, 18). Das veranlaßt ihn zu folgenden Ausführungen: *quidam illos minores*[4], *quia facilior intellectus videbatur, probaverunt ... Ego optimos quidem et statim et semper, sed tamen eorum can-*

[1] Vgl. die meisterhafte Analyse von E. GEBHART, *Revue des Deux Mondes* 1891, 107, 600ff.

[2] Es kommt darauf an, ob man Theodosius d. Gr. oder Justinian für die staatliche Ausrottung der heidnisch-antiken Kultur verantwortlich macht.

[3] REITZENSTEIN in *Vorträge der Bibliothek Warburg 1924/25*, 1927, S. 3.

[4] D. h. hier Autoren von geringerem Wert.

didissimum quemque et maxime expositum velim, ut Livium a pueris magis quam Sallustium, etsi hic historiae maior est auctor, ad quem tamen intelligendum iam profectu opus sit.

Der ersten Hälfte des 12. Jahrhunderts gehört der *Dialogus super auctores* des Konrad von Hirsau an. Hirsau war ein berühmtes Benediktinerkloster im württembergischen Schwarzwald bei Calw. Unter Abt Wilhelm schloß es sich 1079 der cluniazensischen Reform an. Konrad, ein Schüler Wilhelms, wurde später Lehrer im Kloster und verfaßte für den Unterricht den *Dialogus*. Der rigoristische Standpunkt der Hirsauer zeigt sich darin durchweg. Die weltliche Wissenschaft soll nur wie ein Küchenkraut gebraucht werden (64, 1 ff.), das man fortwirft, wenn die Speisen gewürzt sind. So soll auch das Studium der Literatur wieder aufgegeben werden, wenn es seinen Sinn erfüllt, das heißt den Geist geschult hat. Gesprächspartner des *Dialogus* sind ein Schüler und sein Lehrer. Jener ist von den *auctores minores* zu den *maiores* aufgestiegen (20, 14) und erbittet nun Belehrung über die Schulautoren, über Bücherwesen, über Grundbegriffe der Literatur. Folgende Arten von *auctores* werden unterschieden: *historiographi, poetae, vates, commentatores, expositores, sermonarii.* Als *minores*, das heißt *rudimentis parvulorum apti*, erscheinen Donat, Cato, Äsop, Avian. Nun hat die Literaturwissenschaft für jeden Autor vier Fragen zu beantworten: 1. was ist die Materie des Werkes ? 2. die Absicht des Verfassers ? 3. die Zweckursache ? 4. Welchem Teil der Philosophie ordnet sich das Werk unter ? (27 f.). Die letzte Frage ist bei Donat nicht zu stellen. Er bildet als Grammatiker das Fundament für alles übrige. Er ist das *abecedarium*, Cato das *sillabarium*. Aber für diesen Spruchdichter ist die philosophische Frage leicht zu beantworten: *ethicae, quae moralis dicitur, subponitur.* Es folgen die christlichen Dichter Sedulius, Juvencus, Prosper, Theodulus. Bei fast allen bisher erwähnten Autoren war die Herkunft angegeben: Donatus war Afrikaner (Verwechslung mit dem Häretiker), Äsop Phrygier, Sedulius lebte zuerst in Italien, dann in Achaia, Juvencus war Spanier, Prosper Aquitanier, Theodulus Italiener. Dann heißt es (46, 21): *Veniamus nunc ad Romanos auctores Aratorem, Prudentium, Tullium, Salustium, Boetium, Lucanum, Virgilium et Oratium.* Hier hat Konrad offenbar versucht, Quintilian nachzuahmen. Der berichtete zuerst über die Griechen und schrieb dann: *idem nobis per Romanos quoque auctores ordo ducendus est* (X 1, 85). «Römisch» bedeutet hier, wie auch bei Konrad, nicht die Herkunft aus Rom, sondern die Zugehörigkeit zur römischen Literatur – die man aber doch auch Donat, Sedulius, Juvencus zubilligen muß. Bei Konrad ist also ein Widerspruch übrig geblieben, den er nicht aufzulösen vermochte. An der Besprechung der Autoren ist manches auffällig. So wird zur *Aeneis* berichtet, Aeneas habe sich in Italien nach dem Sieg über Turnus durch Grausamkeit verhaßt gemacht und sei vom Blitz erschlagen worden. Der Schlußteil des Werkes ist der Belehrung über die sieben *artes* gewidmet. Gegen Ende des Werkes (83, 8) wird auf zwei berühmte Stellen des A.T.s angespielt. Sie beziehen sich auf den Auszug Israels aus Ägypten. Die Anweisung des Moses lautete: *... cum egrediemini, non exibitis vacui; sed postulabit mulier a vicina sua ... vasa argentea et aurea, ac vestes; ponetisque eas super filios et filias vestras, et spoliabitis Aegyptum* (*Exodus* 3, 21–22). So geschah es denn auch: *petierunt ab Aegyptiis vasa argentea et aurea, vestemque plurimam* (ib. 12, 35). Diese Stelle und *Deuteron.* 20, 12 ist von den Kirchenvätern auf die Übernahme der sieben antiken *artes* in das kirchliche Unterrichtssystem gedeutet worden[1]. Mit dem Gold und Silber Ägyptens ist nach Konrad von Hirsau (27, 24; 83, 22; dazu die Anmerkung 66, 5) die *litteratura secularis* gemeint. Vielleicht haben wir in diesem weitverbreiteten Schema den Ansatzpunkt für die Metallskala der Autoren zu sehen.

Noch ein anderes Lehrstück Konrads verdient Beachtung: *... plurimi poetarum poetas praecedentes in carmine suo secuti sunt ut Terentius Menandrum, Oratius Lucilium, Salustius Livium, Statius Virgilium in Eneide, Theodulus eundem in Bucolicis; sic et in ecclesiasticis auctoribus multi alios secuti sunt*

[1] Augustin *De doctrina christiana* II 40 (*PL* 34, 63); Hieronymus (Brief 21, 13 und Brief 70; *PL* 22, 385 und 667). Weitere Stellen aus Cassiodor, Alcuin, Walahfrid Strabo, Prudentius von Troyes, Hrabanus, Rather von Verona, Petrus Damiani, Rupert von Deutz u. a. bei J. de Ghellinck, *Le mouvement théologique du 12e siècle*, 1914, 68, § 4.

(27, 12 ff.). Der Begriff des «Nachfolgens» *(sequi)* ist eine losere Fassung der *imitatio*-Theorie. Bei Seneca (*Ep.* 80, 1) war zu lesen: *non ego sequor priores? Facio, sed permitto mihi et invenire aliquid et mutare et relinquere. Non servio illis, sed assentior.* Statius sagte zu seiner *Thebais* (XII 816):

... nec tu divinam Aeneida tempta,
Sed longe sequere et vestigia semper adora.

Nach Quintilian war Terenz dem Menander «gefolgt» (X 1, 69). Derselbe hat auch die Verbindung *imitari et sequi* (X 1, 122). Hieronymus «folgte» in seinem *De viris illustribus* dem Sueton (*Tranquillum sequens* Herding p. 1, 1 ff.). Daneben kannte das Mittelalter natürlich auch den Begriff der *imitatio* aus Seneca (ep. 84, 5 ff.), Quintilian, Plinius – man sehe zum Beispiel Galfrid von Vinsauf (Faral p. 249, 1706). Doch ist das hier nicht weiter zu verfolgen.

Der *Dialogus* des Hirsauer Mönches ist eine Hauptquelle für das 1280 verfaßte *Registrum multorum auctorum* des Hugo von Trimberg. Es ist nicht meine Absicht, dieses geschichtlich bedeutsame Werkchen hier durchzusprechen. Doch glaube ich, daß die vorstehenden terminologischen Untersuchungen manche Schwierigkeiten in Hugos Systematik aufhellen können.

Die Literaturwissenschaft des lateinischen Mittelalters vollendet und krönt sich in Dantes 13. Brief. Dante gibt darin dem Cangrande della Scala eine kurze Einführung (*introductionem*, § 17) in die Göttliche Komödie. Auch mit seiner literaturwissenschaftlichen Schrift fügt sich Dante der gelehrten Tradition des lateinischen Mittelalters ein.

VII.
DIE EXISTENZFORM DES MITTELALTERLICHEN DICHTERS

Die Exkurse VII bis XII sind Fragmente zu einer «Geschichte der Dichtungstheorie». Mit diesem Wort bezeichne ich die Auffassung von Wesen und Funktion des Dichters und der Dichtung im Unterschiede zur Poetik, als welche es mit der Technik des Dichtens zu tun hat. Die begriffliche Unterscheidung von Dichtungstheorie und Poetik ist für die Erkenntnis fruchtbar. Daß beide *de facto* sich berühren und oft ineinander übergehen, ist kein Einwand. Die Geschichte der Dichtungstheorie deckt sich weder mit der Geschichte der Poetik noch mit der der literarischen Kritik. Die Selbstauffassung des Dichters zum Beispiel, die im Exkurs XII berührt wird, oder die Spannung zwischen Dichtung und Wissenschaft (Exkurs XI) sind Hauptthemata einer Geschichte der Dichtungstheorie, nicht einer Geschichte der Poetik.

Für eine zusammenfassende historische Darstellung der Dichtungstheorie wissen wir heute noch zu wenig. Das Problem ist kaum gesehen worden. Die folgenden Exkurse (zu denen auch Exkurs XXI zu nehmen ist) sind also nur Specimina eines erst zu begründenden Forschungszweiges. Ich lege sie als Halbfabrikate vor, um weiterer Forschung Anregungen zu geben.

Wenn nun zuerst von der Existenzform der mittelalterlichen Dichter gesprochen wird, so ist Existenz nicht im Sinne der heutigen Existentialismen gemeint, sondern in dem altmodischen (aber stets aktuellen) von «Lebensverhältnissen und Existenzsorgen».

Warum dichtete man? Man lernte es auf der Schule. Sehr viele mittelalterliche Autoren haben gedichtet, weil man es können mußte, um sich als *clericus* und *litteratus* auszuweisen; um Komplimente, Grabschriften, Bittschriften, Widmungen zu verfertigen und sich dadurch bei den Mächtigen in Gunst zu setzen oder mit Gleichstehenden zu korrespondieren; auch um des schnöden Mammons willen. Dichten ist lehr- und lernbar; es ist Schularbeit und Schulwissen. Das gilt wenigstens für den Durchschnitt, aber auch für berühmte Gelehrte, die *invita Minerva* dichteten (wie etwa Hrabanus in karolingischer Zeit). Gar mancher hat stöhnend und schwitzend gedichtet und konnte wie der Verfasser des 2. Makkabäerbuches (2, 27) von sich sagen: *nobis quidem ipsis, qui hoc opus suscepimus, non facilem laborem, immo vero negotium plenum vigiliarum et sudoris*[1] *multi assumpsimus.* Daß das Dichten, wenigstens das in lateinischer Sprache, das noch von manchen Zeitgenossen Dantes als das allein vornehme angesehen wurde, für viele eine große Mühsal war, sieht man auch aus der beliebten Wendung, man schließe nun das Gedicht oder einen Abschnitt desselben, weil die Muse ermüdet sei. Welche Qual das Dichten bereiten konnte, zeigt die Epistel eines Unbekannten an einen jungen Mann, der wegen seiner Klugheit gepriesen und aufgefordert wird, sich «der Peitsche der Poesie» auszusetzen, wenn er seine Begabung voll ausbilden wolle (*NA* 1877, 228, 24ff.):

> *Ante pilos tibi quae venit, tecum quoque gliscit;*
> *Te puerum fovit iuvenemque virumque docebit,*
> *Si maneas te intra nec te quesiveris extra,*
> *Si ceptis posthac studiis sudando fruaris,*
> *Si dorsum scuticis submiseris ipse poesis,*
> *Sique manum ferule subduxeris inde sophie.*

1 Schweiß als Metapher. Cicero *Or.* I 60: *stilus ille multi sudoris est.* – Quintilian VI 4, 6: *ambitiosus declamandi sudor.* – Hieronymus *PL* 23, 772. – Ennodius Hartel 125, 2. – Einhard, Vorrede zur *Vita Karoli.* – *Poetae* IV 266, 25 und 1095, 22. – Anrede Alans an sein Buch: *o mihi continuo multo sudata labore / Pagina.* (*SP* II 426). – Ein Anonymus empfiehlt seinem Gönner *quae sudore meo de fonte bibi pegaseo* (*NA* II 392, 12).

Der Verfasser der *Ecbasis Captivi* gesteht zu Beginn seines Werkes, er habe seine Jugend leider recht leichtsinnig verbracht, wolle sich aber nun, wenn auch spät, durch fleißige Arbeit bessern. Deswegen schreibe er Verse. Das vertreibe den Schlaf und zwinge zu knapper Diät. Gar oft müsse man sich dabei am Kopf kratzen und an den Nägeln kauen[1]. Wer solchem Geschäft obliege, der habe der Faulheit entsagt. Dabei liegt die Vorstellung zugrunde, daß das Abfassen metrischer Gebilde eine schwierigere, vielmehr die schwierigste Art literarischer Komposition sei. So dachte man allgemein. Zwar hatten Horaz[2] und Quintilian (X 1, 89) zwischen *versificator* und *poeta* unterschieden, hatte Petronius (c. 118) das Unwesen des Versemachens gerügt, doch war das nicht durchgedrungen. Nur mitunter vernehmen wir einen Protest gegen das rein schulmäßige Dichten. So läßt sich ein Anonymus im Traum von Apoll sagen (Jakob Werner, *Beiträge zur Kunde der lateinischen Literatur des Mittelalters*[2], 1905, p. 52):

> 33 *Miror ego nimium, miratur et ista sororum*
> *Turba sonora, meo que favet imperio,*
> *Quod nimis audacter, audacter et absque pudore*
> *Iura poetarum quilibet aggreditur.*
> *Quivis nempe rudis, expers cuiuslibet artis,*
> *Si potuit metro iungere verba duo,*
> *Protinus usurpat nomen vultumque poete,*
> *Se iam Nasonem Virgiliumque putat.*

Der handwerksmäßige Betrieb der Dichtkunst wird hier abgewiesen. Zugleich aber bezeugt das Gedicht, daß auch im Mittelalter das Existenzproblem des Dichters empfunden wurde: wie kann sich der Dichter in die Gesellschaft einordnen? Welche Funktion hat er in Volk, Staat, Schule, Kirche? Den Begriff einer autonomen «Kultur» gab es ja im Mittelalter noch nicht. Aber auch seitdem es ihn gibt, ist das «Existenzproblem des Dichters» nicht einfacher geworden[3]. Um zu erläutern, was ich damit meine, erinnere ich an das Gespräch Wilhelm Meisters mit Werner (Jub.-Ausg. 17, 89ff.). Noch dringlicher hat Hermann Hesse[4] formuliert: *Man konnte Lehrer, Pfarrer, Arzt, Handwerker ... werden ... Zu allen Berufen der Welt gab es einen Weg, ... eine Schule ... Bloß für den Dichter gab es das nicht! Es war erlaubt und galt sogar für eine Ehre, ein Dichter zu sein. Ein Dichter zu werden aber, das war unmöglich; es werden zu wollen, war eine Lächerlichkeit und eine Schande.* Im Mittelalter gab es zwar eine Schule für den Dichter, oder vielmehr: das Dichten selbst war Schulfach. Das «Berufsproblem» des Dichters war insofern einfacher. Aber die wirtschaftliche Existenzsicherung konnte auch damals dem Dichter quälende Sorgen bereiten. Er war auf Geschenke seiner Gönner angewiesen und bittet oft in beweglichen Tönen um des Lebens Notdurft. Wie man weiß, haben wir über das Leben Walthers von der Vogelweide nur eine urkundliche Nachricht: in den Reiserechnungen des Bischofs Wolfger von Passau ist vermerkt, daß dem Dichter fünf *solidi* zur Beschaffung eines Pelzrocks geschenkt wurden[5]. In der mittellateinischen Dichtung will die Erörterung dieser Dinge kein Ende nehmen. Wieviel besser hatten es doch die alten römischen Dichter! seufzt Serlo von Bayeux (*SP* II, 249). Durch kaiserliche Schenkungen wurden sie reich:

1 Nach Horaz *Sat.* I 10, 71. Aber was bei Horaz ein humorvoller Zug ist, wird von dem mönchischen Dichter blutig ernst genommen.

2 *Sat.* I 1, 40 und II 1, 28.

3 Der letzte Grund dieser Problematik und aller ihrer Erscheinungsformen ist ein metaphysischer: die bohrende Frage, was der Dichter in der Welt soll. Schiller hat sie in «Die Teilung der Erde» auf eine etwas gar bequeme Weise gelöst – der Idealismus hat auch seine bequemen Seiten. Baudelaire hat sie zur Passion umgestaltet (*Les Fleurs du Mal*, Nr. 1 und 2). Eine «Metaphysik der Poesie» hätte die Lösungsversuche vorzuführen.

4 *Kurzgefaßter Lebenslauf*, 1925. 5 Edward Schröder, *Walthers Pelzrock* (*Gött. Nachrichten* 1932).

Ut locuples fiam, non exercebo sophyam:
Hic mercede labor caret, hac nil arte lucrabor.
Plato subtilis foret hoc in tempore vilis;
De nullis donis gauderet Musa Maronis;
Sors tenuis rerum graviter cruciaret Homerum;
De nulla certus mercede, poeta disertus
In nostris oris est expers omnis honoris
. . . .
Carminis ignari proceres, hebetes et avaris
Dissimiles plane tibi sunt, pater Octaviane[1].

Walter von Châtillon (*Mor.-sat. Gedichte* ed. STRECKER p. 8) bittet den Papst um eine Pfründe und erinnert an den Wohlstand Virgils und Lucans:

Quid dant artes nisi luctum
Et laborem? vel quem fructum
Fert genus et species?
Olim plures, nec est mirum,
Provehebant «Arma virum»
Et «Fraternas acies».
Antiquitus et studere
Fructus erat et habere
Declamantes socios;
Nunc in arca sepelire
Nummos maius est quam scire
«Bella per Emathios».

Soll man um Geld dichten? Walter lehnt es für seine Person ab in zwei Strophen, deren Inhalt STRECKER (S. 62) so umschreibt: «Viele Narren wollen den Juvenal spielen; soll ich, der ich die Pallas zur Patronin habe, schweigen? Sie machen Bettelgedichte (*mugiendo postulant cibum*), die dem Brüllen des hungernden Viehs zu vergleichen sind, während ich über die feinen Töne einer abwechslungsreichen Kunst verfüge». Aber in einem anderen Gedicht kehrt Walter das Motiv um und fragt: «Warum soll ich es nicht machen wie die Alten, *adipisci rimulis corporis salutem*?... Das Streben nach Weisheit und Tugend ist ja sehr schön, aber schließlich kommt man damit in den Sumpf. Unsere Parole sei die von Horaz *Epi.* I 1, 53 ausgesprochene: Geld verdienen! ... Was hilft alle Gelehrsamkeit, wenn man dabei verhungert? ... Größen wie Diogenes und Sokrates waren ja arme Schlucker, aber das Los des Juvenal und des Lucan ist auch nicht zu verachten» (STRECKER 81).

Studium, Wissenschaften und Poesie tragen nichts ein. Ist es da nicht besser, auf akademische Bildung zu verzichten und sich ins Erwerbsleben zu stürzen? Dieses Thema wird von den Schuldichtern gerne erörtert. Matthaeus von Vendôme (*SB München* 1872, 593):

Hinc studium placet, inde lucrum; cum dogmate pugnat
Census, cum studio disputat aeris amor.
. . . .
Me licet invito metrum suppullulat, exit
Et volat in vetitum, me prohibente, foras.
Metra placent, contempno lucrum, quia malo monere
Quam fieri metricae gratuitatis inops.

[1] Daß Augustus die Dichter mit Kleidung, Trank, Speise, Geschenken versah, versichert Hugo von Trimberg *Registrum* LANGOSCH p. 162.

Consulo non loculis, sed famae; scribere praestat
Quam fragilis census emolumenta sequi.
Sum natus servire metris...

Robert Partes (*Speculum* 1937, 222):

Unus ad obsequium desudat in arte potentum,
Ille placere pari per sua scripta studet.
Hic famam, sed et alter opes, hic quaerit honores,
Predia nonnulli carmina ferre putant.

Wenn es dem Dichter schlecht geht, kann er mit seinen Wünschen oft sehr dringlich werden: *Carmina composui: da mihi quod merui* (W. MEYER, *Arundelsammlung* II, S. 123). Oft erbittet und erhält er einen Pelzrock oder ein Pferd. Ist der Pelz etwas abgetragen, so rächt sich Hugo Primas mit bissigen Epigrammen. Der Erzpoet beschwert sich bei seinem Gönner Reinald von Dassel, daß ihm Wasser in den Wein getan werde.

Eine ständige Klage ist die, daß die Mimen und Possenreißer von den Mächtigen besser entlohnt und verpflegt würden als die Dichter.

Tota strepit curia lusibus obscenis
Et mimorum ferculis et scutellis plenis
Nihil foris flentibus mittitur egenis[1].

Eberhard der Deutsche (FARAL 341, 113):

Florent faex hominum scurrae, quos curia lactat,
Qui dominis linguae garrulitate placent.

Das abschreckende antike Beispiel für Bevorzugung von Schauspielern und Mimen ist Nero. Johannes von Salisbury rügt, daß auch in der Gegenwart diese Unsitte verbreitet sei. Immerhin seien die antiken Schauspieler mehr wert gewesen als die jetzigen Mimen. Diese vertrieben die Muße (die ja an sich schon ein Übel sei) den Hörern und Zuschauern durch Schlimmeres: Tanz, Ringkampf, Taschenspielerei, schamlose Darbietungen (*illi qui obscenis partibus corporis oculis omnium ingerunt turpitudinem*). Wer solche Mimen beschenkt, fördert ein verruchtes Gewerbe und begibt sich in sittliche Gefahr (*Policraticus* 404d–406d).

Wie und wem soll man schenken? Diese Frage wird in der Literatur des 12. Jahrhunderts immer wieder behandelt. An der Diskussion beteiligen sich theologische Schriftsteller wie Petrus Cantor (*Contra dantes histrionibus*, *PL* 205, 153). Die Dichter sind natürlich besonders daran interessiert. Der Verfasser des *Architrenius* klagt über die ungerechte Austeilung von Geld und Gut durch die Mächtigen. Zu den ungerecht Bevorzugten gehört auch der *histrio suspectus*. Die Betrachtung schließt (*SP* I 290f.):

... infima laus est
Cuncta dari, cum nulla bonis quas sorbet in hora
Histrio dantis opes, logicus delibet in anno.

Eine *Commendatio nobilium datorum et de causis dandi* bietet Johannes von Garlandia (*Morale Scolarium* 195). *Contra acceptores munerum* schreibt Petrus Cantor (*PL* 205, 78). Über die Gefahren des Schenkens verbreitet sich Nigellus Wireker (*SP* I 101). Alanus ergreift zu der Frage das Wort (*SP* II 395). Johannes von Hanville läßt sie durch Demokrit und Cicero erörtern (*SP* I 335f.). Sehr breit und platt, aber mit großer sprachlicher Abundanz wird sie in der Tobiasdichtung des Matthaeus von Vendôme behandelt (in der Rede des alten Tobias). Endlich im Rosenroman

[1] *Gilleberti Carmina*, ed. TROSS (1849) S. 19. – Vgl. auch Arnulf (*RF* 2, 238, 643ff.).

5120–5250. Jean de Meun hat für diesen Passus, wie LANGLOIS nachweist, Alanus, Horaz und Seneca benutzt[1].

Diese wirtschaftlichen Nöte sprechen auch mit in der Klage eines Poeten, der wahrscheinlich mit Petrus Pictor von St. Omer (um 1100) identisch ist (bei WERNER p. 139, Nr. 361): «Warum soll ich mich weiterhin um Wissen und Tugend bemühen? Fortuna begünstigt doch nur die Schlechten. Ich hab es satt, die Dichtkunst zu betreiben»:

11 *Penitet esse probum me, penitet esse poetam,*
Qui nunquam duco noctemve diemve quietam.
Nocte vigil tota non cesso versificari,
Pingo die tota cupioque deos operari.
15 *Sed pereant versus! pereant simulacra deorum!*
Nil mihi quippe boni confert ornatus eorum.
Nam mihi quid prosunt versusque stilusque tabella?
Pro quibus in studiis sum passus dura flagella.

«Wieviele Gedichte habe ich für Prälaten verfaßt und habe dafür leere Worte als einzigen Lohn empfangen! Ein Possenreißer wird ja viel höher geschätzt als unsereiner. Wer unglücklich werden will, der studiere nur fleißig und dichte! Heutzutage stehen Kunst und Wissenschaft tief im Kurse»:

Temporibus nostris mutari secula cerno:
Omne vetus studium perit accedente moderno.

Hier wird das Existenzproblem des Dichters mit der Klage über den Verfall der Studien verschmolzen, die ein sehr häufiges Motiv ist[2].

Sollte jemand an dieser Verquickung von Poesie und Mammon Anstoß nehmen, so möge er sich damit trösten, daß es schon in der adligsten Epoche von Hellas – nach heutigem Urteil also in der «reifarchaischen» – ebenso war. Kein Geringerer als Pindar beklagt, daß Dichter für Geld Loblieder anfertigen (*Isthm.* 2, 6). Aber auch er selbst versteht es, mit dem Zaunpfahl zu winken. So ermahnt er den Tyrannen Hieron von Syrakus, mit seinem Reichtum großzügig zu schalten, damit der Nachruhm nicht ausbleibe, den der Dichter verschaffen könne (*Pyth.* 3, 107 ff.). Auch die mittelalterlichen Dichter hatten allen Grund, Wert und Würde ihrer Kunst zu betonen und sie gegen Vorwürfe zu verteidigen.

[1] Vgl. auch *Carmina Burana* 19 und SCHUMANNS Kommentar 31.

[2] Vgl. SCHUMANN im Kommentar zu *CB* 6, I. – Solche Gedichte boten die stoffliche Anregung zu Konrads von Würzburg *Klage der Kunst*. Danach wären die historischen Perspektiven in WALTHER REHMS wertvoller Studie *Kulturverfall und spätmhd. Didaktik* (*ZfdPh* 52, 1927, besonders 304 ff.) zu berichtigen.

VIII.
DER GÖTTLICHE WAHNSINN DER DICHTER

DIE Theorie vom göttlichen Wahnsinn des Dichters[1] wird bekanntlich in Platons *Phaidros* dargelegt (der dem Mittelalter nicht bekannt war), fand sich aber in verdünnter Form in der ganzen Spätantike und ging als Gemeinplatz ins Mittelalter über, wie anderes Zubehör der antiken Mythologie. Horaz (*Carm.* III 4, 5) hält sich einmal für das Opfer der *amabilis insania*, wird ein anderes Mal von Bacchus entrückt (*Carm.* III 25). In der *Ars poetica* (455) hatte er von dem *vesanus poeta* gesprochen. Ovid bezeugt öfters, daß der Dichter von der Gottheit inspiriert werde (*Fasti* VI 5; *Pont.* III 4, 93 und IV 2, 25). Statius drückt das mit dem Wort *entheus* aus (*Silvae* I 4, 25 und I 5, 1). Aus Plinius (*ep.* VII 4, 10) wußte man: *poetis furere concessum est*. Den durch Phoebus verursachten *furor divinus sive poeticus* konnte das Mittelalter endlich bei Claudian finden. Dieser beginnt sein Proserpina-Epos (I 4):

... Gressus removete profani
Jam furor humanos nostro de pectore sensus
Expulit et totum spirant praecordia Phoebum.

Das Mittelalter kannte also den göttlichen Wahnsinn des Dichters, ohne Platon zu kennen. Musenwahnsinn kennen Statius (*Pierium oestrum*, *Theb.* 1, 32) und Nemesianus (*Aonium oestrum*, *Cyn.* 3). Auch bei Fulgentius (HELM S. 13, 18) war zu lesen: *ut insanus vates delirabam* und *poeta furens* (HELM 3). Die vulgäre Auffassung des ἐνθουσιασμός bestand darin, daß man die Dichter für verrückt hielt. Isidor, oder besser: seine Quelle, leitet *carmen* von *carere mente* ab (I 39, 4). Das klingt in karolingischer Zeit bei Modoin nach (*Poetae* I 570, 23):

Nonnulli adfirmant etiam insanire poetas,
Carmina dum statuunt mente carere sua.

In staufischer Zeit nimmt der Verfasser des *Ligurinus* den topos in sein Prooemium auf (I 34 ff.):

Certa quidem vatis dementia, carmen agreste
De tanto cecinisse viro: sed parce furori,
Princeps magne, pio; ne te praesumptio nostra
Exagitet: solis licet insanire poetis.

Und der Erzpoet dichtet (ed. MANITIUS, S. 27, 19):

Michi numquam spiritus poetrie datur
Nisi prius fuerit venter bene satur;
Dum in arce cerebri Bachus dominatur,
In me Phebus irruit et miranda fatur.

Der Theorie vom «Dichterwahn» liegt der tiefe Gedanke von der numinosen Inspiration der Poesie zugrunde – eine Vorstellung, die gleichsam als esoterisches Wissen um die göttliche Abkunft der Poesie, von Zeit zu Zeit immer wieder auftaucht. So im florentinischen Platonismus des ausgehenden Quattrocento. Von dort ist sie wohl in das große figurale Harmoniesystem eingedrungen, das Rafael in den Wandgemälden der vatikanischen Stanzen der Nachwelt hinterlassen hat. Ein Deckenmedaillon der Camera della Segnatura stellt die Poesie dar mit der Beischrift: *numine afflatur*. Aber auch die Vulgärform des Gedankens – Dichten heißt verrückt sein – ist uns in einem der klassischen Werke Italiens aufbewahrt. Manzoni sagt mit feinem Humor: *presso il volgo di Milano, e del contado ancora più, poeta non significa già, come per tutti i ga-*

[1] Zu ihrer Vorgeschichte: A. DELATTE, *Les conceptions de l'enthousiasme chez les philosophes présocratiques*, 1934, S. 28–79.

Iantuomini, un sacro ingegno, un abitator di Pindo, un allievo delle Muse; vuol dire un cervello bizzarro e un po' balzano, che, ne' discorsi e ne' fatti, abbia più dell'arguto e del singolare che del ragionevole. Wenn wir die Blicke zum Mittelalter zurückwenden, können wir feststellen, daß die Theorie vom «Dichterwahn» – die platonische Ausdeutung der Inspirations- und Enthusiasmos-Lehre – durch das ganze Jahrtausend hindurch weitergelebt hat, das zwischen der Eroberung Roms durch die Goten und der Konstantinopels durch die Türken liegt. «Weiterleben» ist vielleicht ein zu anspruchsvoller Ausdruck. Das Mittelalter hat diese wie so viele andere Prägungen des griechischen Geistes von Spätrom übernommen, hat sie bewahrt und nachbuchstabiert, bis der schöpferische Eros der italienischen Renaissance den Buchstaben wieder zum Geist erweckte. Daß die dichterische *μανία* auch in mittelalterlichen Schreibstuben mit dem übrigen autoritären Gut des antiken Wissens einen Unterschlupf fand, ist eine Paradoxie, wenn man bedenkt, daß gerade damals das Dichten als schweißtreibende Mühsal empfunden und empfohlen wurde. Aber das Nebeneinander dieser unverschleierten Widersprüche gibt der mittelalterlichen Kultur ihren Reiz.

IX.
DICHTUNG ALS VEREWIGUNG

SCHON die Helden Homers wissen, daß die Poesie dem Besungenen ewigen Nachruhm verleiht (*Ilias* 6, 359). Poesie verewigt. Gerne prägen das die Dichter ein; so Theognis (237 ff.) seinem Kyrnos; so Theokrit (XVI) dem Hieron; so Properz seiner Cynthia (III 2, 17); so, ohne bestimmten Adressaten, Horaz (*Carm.* IV 8, 28). Auch Ovid benutzt dies Lockmotiv (*Am.* I 10, 62). Davon zu trennen ist die Versicherung, daß der Dichter durch seinen Gesang selbst unsterblichen Ruhm gewinne: das horazische

Exegi monumentum aere perennius.

Ovid hat dem Thema ein reizendes Gedicht gewidmet. Lucan führt Cäsar an Hektors Grab und schließt die Verse an (IX 980):

O sacer et magnus vatum labor! omnia fato
Eripis et populis donas mortalibus aevum.
Invidia sacrae, Caesar, ne tangere famae;
Nam, si quid Latiis fas est promittere Musis,
Quantum Zmyrnaei durabunt vatis honores,
Venturi me teque legent; Pharsalia nostra
Vivet, et a nullo tenebris damnabimur aevo.

Um 550 hat Corippus den topos in der *praefatio* zu seiner *Johannis* amplifiziert:

5 *Omnia nota facit longaevo littera mundo*
Dum memorat veterum proelia cuncta ducum.
Quis magnum Aeneam, saevum quis nosset Achillem,
Hectora quis fortem, quis Diomedis equos,
Quis Palamedeas acies, quis nosset Ulixem,
Littera ni priscum commemoraret opus?
Smyrnaeus vates fortem descripsit Achillem,
Aeneam doctus carmine Vergilius:
Meque Johannis opus docuit describere pugnas
Cunctaque venturis acta referre viris.

Eine biblische Parallele darf man in den Versen des Raginald von Canterbury (*NA* 13, 1888, 835, X) erblicken:

5 *Flos, decor omnis abit – docti sapientia stabit;*
Ut firmamentum stabilis vigor est sapientum:
Testis scriptura, quia permanet immoritura
Fama viri clari nec morte potest violari;
Id quoque testatur Daniel, quia perpetuatur
10 *Gloria doctorum, laus et doctrina bonorum,*
Qui nos iustitie conformant arte sophie,
Componunt mores nostros minuuntque labores:
Quomodo vivendum, quid agendum, quid fugiendum
Sit, descripserunt, idiotas edocuerunt.

Dem liegt zugrunde *Daniel* 12, 3: *Qui autem docti fuerint, fulgebunt quasi splendor firmamenti; et qui ad iustitiam erudiunt multos quasi stellae in perpetuas aeternitates.*

Aeternitas – dazu hatte die lateinische Sprache das Zeitwort *aeternare* gebildet. Aber das Wort ist ganz selten. Der *Thesaurus* gibt nur zwei Belege aus Autoren, einen aus Varro und einen aus Horaz (*Carm.* IV 14, 3). Es ist aber in Glossen mitgeschleppt worden und findet sich bei den Dichtern des 12. Jahrhunderts nicht selten. Von den Helden des Alten Testaments sagt Hildebert (*PL* 171, 1231 C):

Tales athletas olim vetus attulit aetas,
Per quos evulsi sunt hostes atque repulsi,
Quos laus aeternat, quos mundi gloria vernat.

Baudri von Bourgueil (ABRAHAMS 154, 111 ff.) hat seinen Bischof und seine Stadt verewigt:

Ipsum carminibus, ipsam quoque perpetuasti,
Et quicquid captas carmine perpetuas.
Te quoque quandoquidem potes aeternare tuosque,
Aeterna, quaeso, nomen in astra meum.

Abaelard schreibt seinem Sohn Astralabius:

Qui pereunt in se, vivunt per scripta poetae;
Quam natura negat, vita per ista manet.
Per famam vivit defuncto corpore doctus,
Et plus natura philosophia potest.

Benzo von Alba (PERTZ 597, 43 ff.):

Fortium quidem virorum nulla foret notio,
Si periti literarum torpuissent otio;
Defuisset exemplorum aurea memoria,
Nisi eos propalaret aliqua hystoria.
Moyses iubente Deo scripsit mundi fabricam,
Alii scribae dixerunt heroum prosapiam ...
Nam si litterae celassent res aevi praeteritas,
Quem, rogo, deberet sequi succedens posteritas?

Walter von Châtillon schließt um 1184 seine *Alexandreis* mit den an Erzbischof Wilhelm von Reims gerichteten Versen:

Vivemus pariter: vivet cum vate superstes
Gloria Guillermi nullum moritura per aevum.

JAKOB BURCKHARDT bemerkt in dem Kapitel *Der Ruhm in der Literatur*: «Der Poet-Philolog in Italien hat ... schon das stärkste Bewußtsein davon, daß er der Austeiler des Ruhmes, ja der Unsterblichkeit sei; und ebenso der Vergessenheit». Unsere Beispiele zeigen, daß die Lateindichter Frankreichs dieses Bewußtsein schon seit 1100 besaßen. Bei ihnen konnte Dante das Wort *aeternare* finden, das er freilich mit neuer Bedeutung füllt, wenn er zu Brunetto Latini spricht (*Inf.* 15, 85):

M'insegnavate come l'uom s'eterna.

Ariost bringt den Verewigungstopos im *Orlando Furioso* 35, 22 ff.

X.
DICHTUNG ALS UNTERHALTUNG

IM ALTEN GRIECHENLAND wurden Dichter und Dichtung vor allem um ihres volkserzieherischen Wertes geschätzt. Auch Platon, der ganz anders dachte, gibt doch die allgemeine Anschauung wieder, wenn er die Dichter als «Väter der Weisheit und Führer» bezeichnet (*Lysis* 214a). Die Alexandriner aber vertreten eine ästhetisch-hedonistische Auffassung der Poesie. Eratosthenes (275–195) erklärte, die Absicht jedes wahren Dichters sei die, seine Hörer zu unterhalten[1], nicht Geographie oder Geschichte oder irgend etwas anderes zu lehren. In einer viel vorsichtigeren Weise war die Frage, ob die Dichtung nur belehren (nützen) oder auch erfreuen solle, schon im 4. Jahrhundert erörtert und von Herakleides vom Pontos (etwa 385 bis nach 338) durch ein schwächliches Sowohl-Als-Auch beantwortet worden. Das hat dann Horaz übernommen (*AP* 333–44), der ja bei seinen Auslassungen über Dichtung (*Epi.* II 1, 118 ff.) den Reformbestrebungen des Augustus Rechnung tragen mußte. Eine ähnliche Mehrheit der Aufgaben (*docere, movere, delectare*) hatte Quintilian der Rhetorik zugesprochen, der Poesie allerdings *solam voluptatem*. Die rein hedonistische Auffassung des Eratosthenes hat sonst wenig Nachfolge gefunden[2]. Doch empfehlen sich die Hofdichter gern damit, daß sie dem Kaiser Genuß und Entspannung verschaffen wollten; so besonders Oppian (*Halieutica* III 1–8); ähnlich in Prosa Philostratos am Schluß der Vorrede zu seinen «Lebensläufen der Sophisten». Oppian schrieb unter Caracalla; Philostratos zwischen 229 und 238. Wenig mehr als hundert Jahre später (362–372) waltet in Verona der Afrikaner Zeno als Bischof. In einer Osterpredigt (*Lib.* I, *tract.* 38; abgedruckt in *Poetae* IV 861) hatte er die Neophyten ermahnt, das übliche Taufmahl «nicht in weltlich ausgelassener Weise zu begehen, dafür sich an der Bibel zu sättigen» (LEHMANN): da brächten drei Jünglinge Gemüse (*Daniel* 1, 12), Christus gebe Öl, Abraham einen Kalbsbraten (*Gen.* 18, 7), Petrus Fische, David Käse (1 *Reg.* 17, 18) ... Dies erbauliche *jeu d'esprit* ließ sich beliebig fortsetzen. Und das hat ein uns unbekannter Spaßmacher getan. So entstand unter dem Titel *Cena Cypriani* eine Bibelparodie, die von karolingischen Gelehrten wieder aufgegriffen und in der zweiten Hälfte des 9. Jahrhunderts von einem römischen Diakon Johannes umgedichtet worden ist[3]. Das Werkchen schließt mit einer Widmung an Papst Johann VIII., in der sich der Verfasser wie Oppian und Philostratos als heiteren und erheiternden Künstler empfiehlt (*Poetae* IV 900). Ein Hofdichter, der vor allem «gefallen» will, ist auch Ermoldus Nigellus. In einem Gedicht an Pippin, den Sohn Ludwigs des Frommen, der 817–838 König von Aquitanien war, führt er aus (*Poetae* II 85, 3 ff.):

Carminibus prisci quondam placuere poetae,
Carmine Naso placet atque poeta Maro.

Die Mächtigen dieser Erde hätten ja oft Freude an kleinen Dingen – Schoßhündchen, Tongefäßen und dergleichen. So möge der König auch die Spiele der *Musa iocosa* freundlich aufnehmen. Hei-

1 Eratosthenes braucht das Wort ψυχαγωγία, das aber nicht «Seelenführung» im modernen Sinne bedeutet, sondern die Kunst, den Hörer in wechselnde Stimmungen hineinzureißen.

2 Strabon trat ihm als Stoiker, aber auch als Fachmann für Geographie entgegen. Dagegen trat der Philosoph und Arzt Galenos (129–99) dem Eratosthenes bei. In *De usu partium* III 1 kommt Galen auf den von Pindar (*Pythien* 11, 21–48) erzählten Mythos von Ixion zu sprechen, dessen mit einer Wolke erzeugter Sohn Kentauros «sich mit Rossen gattete» und so Ahnherr der Kentauren wurde. Als Arzt weist Galen die physiologische Unmöglichkeit dieses *commercium* zwischen Mensch und Tier nach, als Verehrer der Dichtkunst fügt er jedoch hinzu: «Dir aber, o Pindar, überlassen wir es, zu singen und Mythen zu erzählen, denn wir wissen, daß die poetische Muse nicht am wenigsten ihres eigenen Schmuckes und des Wunderbaren bedarf; denn, wie ich glaube, wollt ihr die Hörer erschüttern und bezaubern und verzücken, nicht aber sie belehren» (*Galeni De usu partium* ed. HELMREICH I, p. 125, 1 ff.).

3 P. LEHMANN, *Die Parodie im MA.*, 1922, 25 ff.

ric von Auxerre sendet dem Bischof Hildebold von Soissons (871–84) den metrischen Prolog zu einem verlorenen Werke, das ihn aufheitern soll, wenn Sorgen sein Herz beschweren (*Poetae* II 427, 19ff.). Der Verfasser des *Ligurinus* sagt von den Historikern, denen er seinen Stoff entnahm, sie hätten die prosaische Darstellung gewählt, weil Poesie nur ein unterhaltendes Spiel sei (I 147f.):

... puduitque reor, puerilibus illos
Lascivire jocis, et inanes texere nugas.

Auch der Richter Richard von Venosa sagt im Prolog seiner Friedrich II. gewidmeten Komödie *De Paulino et Polla*:

Tempus adest aptum quo ludere nostra Camoena
Debeat et curis se leviare suis.
Nam cum saepe jocis sapientum cura levetur,
Saepius et sapiens corda iocosa domat.

XI.
DICHTUNG UND SCHOLASTIK

Ein Hauptthema dieses Buches ist die Stellung der Poesie im geistigen Kosmos des Mittelalters. Wir haben ihre Beziehung zu Grammatik, Rhetorik, Philosophie und Theologie untersucht. Mit den Schulfächern (*artes*) Grammatik und Rhetorik war die Poesie herkömmlicherweise verbunden. Wenn sie sich als Theologie und Philosophie auffaßte, so war das ein phantasievolles Spielen mit altersgrauen Traditionen, welches der Platonismus des 12. Jahrhunderts noch einmal sinnig belebte. Aber eben damals begannen Philosophie und Theologie sich begrifflich zu konsolidieren und sich als Wissenschaften zu konstituieren, die das System der *artes* sprengten. Schon die Frühscholastik des 12. Jahrhunderts löst die Verbindung mit ihnen. Hugo von St. Victor (1097–1141) ist der erste, der sie kritisch überprüft. Sein *Didascalion* (*PL* 176, 741ff.) ist eine Einführung in das Studium und zugleich eine allgemeine Wissenschafts- und Weisheitslehre.

Hugo erläutert Ursprung und systematischen Zusammenhang der einzelnen Wissenszweige und sieht in ihrer Erforschung die Vollendung der Seele: *summum igitur in vita solamen est studium sapientiae, quam qui invenit, felix est, et qui possidet beatus* (742 D). Wissen und Tugend vereinigt ergeben die Fülle des Menschenlebens: *integritas vitae humanae duobus perficitur, scientia et virtute, quae nobis cum supernis et divinis substantiis similitudo sola est* (745 C). Hugo sucht die überlieferten Wissenschaften und Künste in eine vierteilige Systematik der «Philosophie» (*Theorica, Practica, Mechanica, Logica*) einzubauen, was nicht ohne Schwierigkeiten abläuft. Insbesondere wird das Verhältnis der Grammatik zur Logik nicht ganz klar: *quidam dicunt grammaticam non esse partem philosophiae, sed quasi quoddam appendicium et instrumentum ad philosophiam* (763 B). Was Hugo über Grammatik sagt, ist wenig. Er verweist auf Donat, Servius, Priscian[1], Isidor. Bemerkenswert ist, daß die zur Grammatik gehörige *enarratio poetarum* mit Stillschweigen übergangen wird. Hugo handelt anschließend (765 C) *de auctoribus artium*, d.h. von den wichtigsten Lehrbüchern. Da erscheinen Linus, Varro, Scottus Erigena als Vertreter der Theologie; Hesiod, Cato, Virgil, Columella u.a. als Landwirtschaftslehrer u.ä. Das ist Traditionsmasse. Eine wesentliche Neuerung aber bringt das Kapitel *de duobus generibus scripturarum* (768 D). Es gibt zwei Klassen von Literatur: erstens die Lehrbücher (*artes*); zweitens alles übrige: das sind die *appendentia artium* (derselbe Verlegenheitsausdruck war schon für die Grammatik gebraucht worden[2]). Die *artes* sind Unterteile der Philosophie, die *appendentia* oder *appendicia* aber beziehen sich nur indirekt auf sie (*tantum ad philosophiam spectant*); betreffen in der Hauptsache Außerphilosophisches (*in aliqua extra philosophiam materia versantur*). Und was sind das nun für Dinge? Es sind – Poesie und Literatur: *hujusmodi sunt omnia poetarum carmina ..., illorum etiam scripta quos nunc philosophos appellare solemus, qui et brevem materiam longis verborum ambagibus extendere consueverunt, et facilem sensum perplexis sermonibus obscurare, vel etiam diversa simul compilantes, quasi de multis coloribus et formis unam picturam facere* (sic)[3]. Die *artes* stehen hoch über den *appendentia*. *Artes sine appendentiis perfectum lectorem facere possunt; illa sine artibus nihil perfectionis conferre valent* (769 B). Höchstens zur Erholung darf dergleichen – aber nur mitunter – gelesen werden, *quia aliquando plus delectare*

1 Unter *Priscianus de duodecim versibus Virgilii* sind die *Partitiones duodecim versuum Aeneidos principalium* zu verstehen, auch *Priscianellus* genannt (Manitius I 508, 5). Zur Diminutivform vgl. *Catunculus* (oben S. 461).

2 Isidor sagt in dem Kapitel *De regnis*, es gebe nur zwei große Reiche, das assyrische und das römische. *Regna cetera ceterique reges velut appendices istorum habentur* (*Et.* IX 3, 3) – übrigens sehr eigenartig, wenn man die Stelle als Zeugnis für westgotisches Geschichtsbewußtsein werten darf.

3 Soll heißen: «Was man heute Philosophie nennt, ist bloße Literatur; ein Schrifttum, das aus rhetorischer Amplifikation, manierirter Dunkelheit und systemlosem Eklektizismus besteht».

solent seriis admista ludicra, et raritas pretiosum facit bonum. Das ist das einzige Zugeständnis, das Hugo der Literatur macht: sein Hauptinteresse gilt der Philosophie, der Mystik und der Dogmatik. Er ist Antihumanist wie Bernhard von Clairvaux, wie später die Pariser Scholastik[1].

Auf einem ganz anderen Boden steht Bernardus Silvestris. In seinem Kommentar zur *Aeneis* (ed. RIEDEL 1924) gibt er seine Wissenschaftslehre. Zu Beginn des 6. Buches wird erzählt, daß Aeneas bei Cumä landet und alsbald mit seinen Genossen den Tempel des Apollo und die nahegelegene Grotte der Sibylle aufsucht. Bevor sie dorthin gelangen, müssen sie den der Trivia (Hekate) geweihten Hain durchschreiten:

13 *Jam subeunt Triviae lucos atque aurea tecta*

Der Name Trivia erinnert den mittelalterlichen Ausleger natürlich an die drei untersten Schulfächer, das *trivium*. So ergibt sich die Auslegung: *appellit classem nemori Triviae i. e. applicat voluntatem studiis eloquentiae* (31, 2). Diese Studien zerfallen in drei Disziplinen *(tribus viis)*: Grammatik, Dialektik, Rhetorik. Die «goldenen Dächer» des Virgilverses aber bedeuten *quattuor artes matheseos in quibus philosophia que per aurum intelligitur continetur.* Der treue Genosse des Aeneas, Achates, hat inzwischen die Sibylle herbeigeholt. Das besagt: *studium in artibus exercitatum adducit intelligentiam* (32, 1). Achates nämlich = *a-chere-ethis* bedeutet «freudlose Gewohnheit» *(tristis consuetudo)*, und das ist offensichtlich das Studium. Jetzt gibt Bernhard seine Wissenschaftslehre. *Est autem scientia scibilium comprehensio. Huius sunt quattuor partes: sapientia, eloquentia, mechania, poesis* (32, 18). Also eine Vierzahl wie bei Hugo von St. Victor. Aber nur die *mechanica* oder *mechania* ist beiden Einteilungen gemein. Die drei übrigen Disziplinen Hugos *(theorica, practica, logica)* müssen bei Bernhard in der *sapientia* Platz finden. Dafür bekommen *eloquentia* und *poesis*, die bei Hugo eine Aschenbrödelrolle spielen, bei Bernhard zwei Ehrenplätze. Er definiert dann: *poesis est poetarum scientia habens partes duas, metricum poema et prosaicum.* Zur Rangordnung der vier Wissenschaften: die unterste ist die *mechania*, über ihr steht *poesis*, über dieser *eloquentia*, über allen *philosophia* (33, 31 ff.). Diese schließt die Theologie ein (35, 29). Kehren wir zum Ausgangspunkt zurück: den *studia eloquentiae.* Der Zugang zu ihnen geschieht *per instructionem in auctoribus* (36, 27). Daraus ergibt sich eine genauere Bestimmung für den Platz der Poesie im Aufbau der Wissenschaften: *sunt namque poetae ad philosophiam introductorii, unde volumina eorum cunas nutricum vocat Macrobius* (36, 28 ff.). Das ist der Humanismus von Chartres.

Das System der *artes* wird gleichzeitig durch den neuen Aristoteles durchbrochen. Repräsentativ dafür ist die um 1150 verfaßte Schrift des Spaniers Dominicus Gundisalvi (Gundissalinus). Er läßt von den *artes* als propädeutische Wissenschaften (*scientiae eloquentiae*) nur Grammatik und Rhetorik bestehen. Über ihnen erhebt sich die Logik, über dieser die philosophischen Wissenschaften (*scientiae sapientiae*). Sie umfassen Physik, Mathematik, Theologie, Politik, Ökonomik, Ethik: ein ganz neuer Aufriß, den erst das 13. Jahrhundert ausfüllen wird. Zwar wird neben der Rhetorik auch die Poetik statuiert (beide sind *scientiae civiles*), aber sie werden auf die Unterstufe versetzt.

Ganz anders denkt der Humanist Johannes von Salisbury. Er kommt in seinem *Metalogicon* (verfaßt 1159), einer Schrift «über den Wert und Nutzen der Logik» (ÜBERWEG-GEYER 242) auf das System der *artes liberales* zu sprechen. Er legt Wert darauf, daß sie der Natur entspringen (*ab optima parente Natura originem ducunt, Metal.* WEBB 27, 29) und weist das nun im einzelnen nach. Die Grammatik scheint Schwierigkeiten zu bereiten: *non a natura videtur esse profecta.. immo ex maxima parte ab hominum institutione* (ib. 32, 18 ff.). Allein sie ahmt doch die Natur nach

1 Wie man weiß, hat E. NORDEN (*Kunstprosa* 712 ff.) mit der Formel «*artes* und *auctores*» das Verhältnis des späteren MA.s zur Antike zu fassen gesucht. Das war – 1898 – ein großer Fortschritt. Heute sehen wir die Dinge etwas anders. Was NORDEN S. 689 ff und S. 717 über Hugo von St. Victor sagt, ist nicht haltbar. In NORDENS System würde Hugo als Gegner der *auctores* gelten müssen.

(32, 25). Das erweist sich aus dem Flexionssystem, aber auch aus der Poetik, die ja ein Teil der Grammatik ist und die fordert, daß der Dichter die Natur nachahme (42, 32 ff.). Johannes beruft sich dafür auf Horaz und dessen Vorschriften über richtige Schilderung der Charaktere und Lebensalter (*Ars* 153–178), denen Johannes die der Örtlichkeiten und Zeiten *(locorum temporum aliorumque)* hinzufügt. Johannes schließt: *Adeo quidem assidet poetica rebus naturalibus, ut eam plerique negaverint gramatice speciem esse, asserentes eam esse artem per se, nec magis ad gramaticam quam ad rhetoricam pertinere, affinem tamen utrique, eo quod cum his habeat precepta communia. Rixentur super hoc qui voluerint (non enim hanc protendo litem), sed omnium pace opinor ut sit hec ad gramaticam referenda, sicut ad matrem et altricem studii sui... Profecto aut poeticam gramatica obtinebit, aut poetica a numero liberalium disciplinarum eliminabitur*[1] (43, 17 ff.). Johannes ist getränkt vom Geiste Quintilians, den er auch oft nennt. Bei der Erörterung der Lektüre stellt er die *auctores* – die *appendicia* Hugos – in den Mittelpunkt: *quantum pluribus disciplinis et habundantius quisque imbutus fuerit, tanto elegantiam auctorum plenius intuebitur planiusque docebit. Illi enim per diacrisim, quam nos illustrationem sive picturationem possumus appellare, cum rudem materiam historie aut argumenti aut fabule aliamve quamlibet suscepissent, eam tanta disciplinarum copia et tanta compositionis et condimenti gratia excolebant, ut opus consummatum omnium artium quodammodo videretur imago. Siquidem gramatica poeticaque se totas infundunt, et eius quod exponitur totam superficiem occupant* (54, 17 ff.). Wollte man die anderen Werke des Saresberiensis heranziehen, so würde seine Hochschätzung der Dichtung sich noch von vielen anderen Seiten zeigen.

Um die nun folgende Entwicklung zu verstehen, muß man sich klarmachen, daß die antike Bindung der *artes* an die *auctores*, welche Johannes von Salisbury noch festhält, seit dem Ausgang des 12. Jahrhunderts durch den Andrang zu den neuen Wissenschaften unterhöhlt und dann durch das System der Universitätswissenschaften zerschnitten wird. Als erster hat NORDEN (*Kunstprosa* 712 ff.) den Vorgang beschrieben. Den Zusammenhang mit dem Universitätswesen hat er indes nicht gesehen. Die Sache verhält sich so. Die *artes* werden zu einer Fakultät zusammengefaßt. Dabei wird die Autorenlektüre ganz ausgeschieden und die Grammatik auf den Priscian beschränkt. Der wichtigste Lehrgegenstand aber ist die Logik. Wir wissen das aus dem Pariser Lehrplan von 1215 (RASHDALL-POWICKE-EMDEN I 440). Damit hängt es – nebenbei gesagt – zusammen, daß die Blüte der lateinischen Literatur seit etwa 1225 verwelkt (DE GHELLINCK, *L'Essor*). Zwischen Literaten und Wissenschaftlern tut sich eine Kluft auf. Die Dichter reagieren darauf mit höchst gesteigertem Selbstbewußtsein wie etwa Jean de Meun (unten S. 480). Es konnte nicht ausbleiben, daß das *genus irritabile vatum* in Fehden mit der Philosophie verwikkelt wurde. Berühmt ist der Streit zwischen Mussato und Fra Giovannino. Ein bisher wenig beachtetes Gegenstück dazu ist das Gedicht des Michael Cornubiensis[2] gegen Heinrich von Avranches (um 1250). Michael läßt auf seinen Gegner einen Hagel derber Invektive prasseln, deren Motive uns gleichgültig sein können. Nur ein Argument ist interessant, weil symptomatisch für die Entzweiung zwischen Wissenschaft und Poesie. Der streitlustige Michael gibt zu, daß Heinrich von Poesie und Grammatik mehr wisse als er. Aber von Aristoteles und wissenschaftlicher Methode verstehe Heinrich nichts:

37 *Si maior me sis, quia sit magis ipsa poesis*
Nota tibi, non es adeo tamen ad raciones
Promptus Aristotilis ut ego ...
66 *Nam quamvis te sim minor et non forte poesim*
Noscam, quam noscis, tamen artis non methodos scis ...

1 Das klingt wie gegen Hugo von St. Victor gesagt.

2 Ed. HILKA in *Degering-Festschrift* 1926, 123. Über den Verfasser *Dictionary of National Biography* 37, 326. – Vgl. auch J. C. RUSSELL und J. P. HEIRONIMUS. *The Shorter Latin poems of Master Henry of Avranches*, Cambridge, Mass., 1935, p. 149.

Michael hat etwas Ordentliches gelernt, Heinrich nur Worte drechseln und Verse schmieden. Wer nimmt solche Kindereien ernst! Michael strebt nach Höherem: er will Philosoph werden:

73 ... *Melius didici, si debent talia dici.*
Sed non talia vis, immo puerilia mavis,
Utputa sunt prose vel ridmi vel metra; pro se
Talia quid prosunt? Quasi prorsus pro nichilo sunt
Hec reputanda, nisi plus noveris. Unde tibi si
Sufficit ars metrica, prorponis te fieri qua
Mundi maiorem, meliorem fassus ego rem
Philosophus fiam...
145 *Grammaticalia scis, sed naturalia nescis,*
Nec logicalia scis. Tu nescius unde tumescis?

Grammatik heißt hier wie oft *partes* (d.h. die Lehre von den acht Redeteilen), was dann antithetisch zugespitzt wird:

114 *Ars mihi, pars tibi se subiecit.*

Michaels Parole und Standesbewußtsein spricht sich aus:

173 *Nos sumus artistae, tu preco vocaberis artis...*

Es ist der Kampf der *artes* gegen die *auctores*. Für die *auctores* zog eben damals (um 1250) Heinrich von Andeli in seiner *Bataille des set ars* zu Felde. Achtzig Jahre sind seit den Proklamationen der *poetria nova* verflossen. 1170 war ein Epochenjahr der mittelalterlichen Bildungsgeschichte. Aber schon nach zwei Menschenaltern sind die *moderni* von 1170 in die Defensive gedrängt.

Das Bildungssystem der Hochscholastik gab philologischen und historischen Studien keinen Raum. Darunter mußte das Verständnis des Aristoteles, aber auch das der Bibel leiden. Daher die scharfe Kritik des ganzen Systems bei Roger Bacon († 1294), aus der ich einige Sätze heraushebe: «Seit vierzig Jahren sind in den Wissenschaften einige aufgestanden, die sich selbst zu Magistern und Doktoren der Theologie und Philosophie gemacht haben, obwohl sie nichts Wissenswertes gelernt haben... Es sind Knaben, die weder von sich selbst, noch von der Welt, noch von den gelehrten Sprachen – Griechisch und Hebräisch – etwas wissen... Das sind die Knaben der beiden Universitätsorden, wie Albert und Thomas und andere, die in vielen Fällen mit zwanzig Jahren und weniger in die Orden eintreten... Tausende treten ein, die weder die Psalmen noch den Donat lesen können, die aber gleich nach Ablegung der Gelübde an das Studium der Theologie gesetzt werden... Deswegen herrscht bei ihnen unendlicher Irrtum. Gott läßt es zu, und der Teufel sorgt dafür» (ed. BREWER I 425).

XII.
DICHTERSTOLZ

HENNIG BRINKMANN (*Zu Wesen und Form mittelalterlicher Dichtung* 46 A. 1) wies 1928 darauf hin, «daß seit dem 11. Jahrhundert gesteigertes Selbstbewußtsein der Schriftsteller für die Zeit charakteristisch ist». Die Auffassung des Dichtens als einer «Verewigung» bekundet das ja schon. Auch das Verschweigen oder Nennen des Autornamens (unten Exkurs XVII) läßt Schlüsse zu. Wir haben aber auch ausdrückliche Zeugnisse für den Stolz des mittelalterlichen Dichters auf sein Amt und seine Kunst. Einiges davon sei hier vorgelegt. In der erotischen Idylle, die einem Wido von Ivrea zugeschrieben wird und dem 11. Jahrhundert angehört, bringt der Verfasser am Schluß (v. 285 ff.) als stärksten Trumpf seiner Werbung die Mitteilung, er sei Dichter:

285 *Sum sum sum vates, Musarum servo penates,*
Subpeditante Clio queque futura scio.
Me minus extollo, quamvis mihi cedit Apollo,
Invidet et cedit, scire Minerva dedit.
Laude mea vivit mihi se dare queque cupivit,
290 *Immortalis erit, ni mea Musa perit.*
Musa mori nescit nec in annis mille senescit,
Durans durabit nec quod amavit abit.

Die unverblümte Folgerung lautet:

299 *Ut semper dures, mihi te subponere cures,*
Quodsi parueris carmine perpes eris.

Derselbe Dichterstolz findet sich aber auch im Kloster. Abt Lambert von St. Bertin dankt um 1100 dem Mönch Raginald von Canterbury für dessen metrische Malchusvita. Er nennt als berühmte Autoren Statius, Virgil, Naso, Cato, Platon. Sie leben fort. Dann (*NA* 13, 1888, 523):

18 *Non moritur, vivit, loquitur bona lingua bonorum;*
Ergo deos dicamus eos vitaque fruentes
Qui scribunt artesque bibunt ratione vigentes.
Propterea te laude mea commendo probatum;
Ulterius sis egregius vir de grege vatum.

Ein starkes Selbstbewußtsein zeigt auch Walter von Châtillon, der in der Vorrede zu seiner *Alexandreis* mitteilt, er halte sich zwar nicht für besser als Virgil, müsse aber doch darauf aufmerksam machen, daß kein antiker Dichter es gewagt habe, ein Alexander-Epos zu verfassen. Aber das alles ist nichts, verglichen mit dem Selbstgefühl des Heinrich von Avranches in einem schwer zugänglichen[1] Gedicht an Friedrich II., in dessen Dienste er zu treten wünscht. Der Inhalt ist folgender: Bitte um gnädiges Gehör (1–2); Unterschied von Prosa und Poesie (3–6); diese kam von den Hebräern zu den Griechen, von ihnen zu den Lateinern (7–14); wer Prosa der Poesie gleichstellt, kann ebensogut Höhlen Häusern gleichstellen (15–18); ich bin der beste Dichter der Gegenwart und überlasse anderen die Wüste der Prosa (19–21); ich wende mich an dich, veranlaßt durch den Bischof von Winchester (22–27a); du versammelst die besten Meister aller Künste um dich (27b–44);... die Güterwelt ist gestuft in Intellekt, Sachen, Worte (*voces*); die Sphäre des Intellekts beherrscht Gott, die der Dinge du, die der Worte ich (55–66); also bin auch ich in meinem Bereiche König (66–69); ... du überragst alle Herrscher wie die Sonne die Gestirne (90–101). Und nun die Schlußfolgerung:

[1] Gedruckt in *Forschungen zur deutschen Geschichte* 18, 1878, 487.

102 *Cum tua sic alios premat excellencia reges*
Simque poesis ego supremus in orbe professor,
Dicendi, licet equivoce, sumus ambo monarchi,
105 *Et summum reputo, quod in hoc communico tecum.*

In summa: eine ziemlich taktlose Anbiederung, die mehr von der Eitelkeit des Verfassers als von seinem Verständnis für die staufisch-sizilische Kultur zeugt.

In der Blütezeit der Scholastik bringt Jean de Meun ein weitschweifiges Lob der Literatur im Rosenroman 18607 ff. Gedankengang: Geburtsadel bedeutet nichts, Geistesadel alles (bis 18634). Dieser ist den Literaten *(clers)* leichter erreichbar als Fürsten und Königen *qui ne sevent de letreüre* (bis 18676). Ethik der *gentillece*, d.h. des in Waffen oder im Studium (18683) zu bewährenden Adels (bis 18710). Ehret die Literaten! In alter Zeit ehrten Kaiser und Könige die Philosophen. Den Dichtern schenkten sie Städte und Gärten (bis 18739). Heute müssen die Geistigen Not leiden (bis 18754).

Man hat aus Jean de Meun einen Vertreter der Pariser Universitätsphilosophie machen wollen. Zwar bezeichnet er die Kleriker als die *qui toute leur vie / Travaillent en philosophie* (18742). Aber er meint damit die Dichter. Er hält also die uns bekannte Auffassung des 12. Jahrhunderts fest, wonach Dichtung, Weisheit, Wissenschaft gleichbedeutend sind. Gerade diese Auffassung wurde von der scholastischen Wissenschaft bekämpft. Jean de Meun ist Literat, *homme de lettres*, nicht Universitätsphilosoph.

XIII.
KÜRZE ALS STILIDEAL

Der Archipoeta sagt über Pavia (Manitius p. 42, Str. 18):

Digna foret laudibus et topographia,
Nisi quod nunc utimur brevitatis via.

Was steht hinter dieser Kürzeformel? Das führt in die Anfänge der griechischen Rhetorik zurück. Schon Isokrates forderte für die *narratio* in der Gerichtsrede die Kürze (M. Sheehan, *De fide artis rhetoricae Isocrati tributae*, Bonn 1901, S. 37). Sie wurde zu den *virtutes narrationis* (ἀρεταὶ τῆς διηγήσεως; zu scheiden von den *virtutes dicendi* = ἀρεταὶ τῆς λέξεως) gerechnet (Joh. Stroux, *De Theophrasti virtutibus dicendi* 1912, 43). Kürze in der *narratio* empfahl die im Mittelalter so beliebte Herennius-Rhetorik (I, § 15). Cicero (*De or.* II, § 326; *Part. or.* § 19; *Brutus* § 50) und Quintilian (IV 2, 32 und 40ff.) hatten – im Zusammenhang mit den andern *virtutes narrationis* – von der *brevitas* gehandelt[1]. Horazens *brevis esse laboro* (*Ars poetica* 25) prägte das Streben nach Kürze als einen Vorzug ein. An späterer Stelle (*Ars* 335) hieß es nochmals energisch:

Quidquid praecipies, esto brevis.

Von der Satirendichtung hatte er gesagt (*Sat.* I 10, 9ff.):

Est brevitate opus, ut currat sententia neu se
Impediat verbis lassas onerantibus auris.

Berühmt war die *brevitas Sallustiana* (Quintilian IV 2, 45): *Crispus brevitate placet* (Sidonius, *Carm.* II 190). Als Bekenntnis zur *brevitas* deutete Diomedes Virgils Vers (*Aen.* I 342):

... summa sequar fastigia rerum,

der in diesem Sinn auch von mittelalterlichen Dichtern benutzt wurde (*Poetae* IV 192, 392f.):

Altius eloquerer, verum sententia longa
Sermonis; sed summa sequar fastigia tantum.

brevitas-Formeln sind in Prosa und Poesie gleich beliebt. Gern verwendet sie Hieronymus, *ne librorum innumerabilium magnitudo lectori fastidium faciat* (W. Stade, *Hieronymus in prooemiis quid tractaverit...*, Rostock 1925, 69). Hieronymus stand noch in der antiken Tradition und wußte rhetorische topoi sinngemäß anzuwenden. Im Mittelalter dagegen werden *brevitas*-Formeln oft nur angebracht, um zu zeigen, daß der betreffende Autor in den rhetorischen Vorschriften bewandert ist – oder auch als Vorwand für die Beendigung eines Gedichtes. Deplaciert ist die *brevitas*-Formel zum Beispiel bei Paulus Diaconus (*Poetae* I 46, 25) im poetischen Nekrolog:

Plura loqui invitam brevitas vetat improba linguam.

Als gedankenloses Klischee wirkt in einem 1800 Verse umfassenden Heiligenleben die Versicherung (*Poetae* II 465, 1470ff.):

Contigit interea clarum et memorabile signum,
Quod nunc summatim contexere mentibus instat,
Est quoniam multis brevitas sermonis amica.

Das ist typisch für diese Literaturgattung. Gerne versichern die Autoren, der Heilige habe mehr Wunder verrichtet als sie aufzählen könnten. Die *brevitas*-Formel steht hier im Dienste der Panegyrik. So schreibt Alcuin (*Poetae* I 196, 1204):

[1] Die spätrömischen Rhetoriker haben die betreffenden Lehren weitergegeben, s. Halm, *Rhetores latini minores*, Index, s. v. *brevitas*.

Multa alia, ut referunt, hic fecit signa Johannes,
Quae modo non libuit brevitatis jure referre.

Oder Heiric (*Poetae* III 464, 127):

... calamum brevitas a talibus arcet.

Oder Milo (*Poetae* III 575, 281):

Plurima praeteriens studio brevitatis omitto
Atque ea quae restant veloci famine curro.

Auch Entgleisungen kommen vor. Ein gewisser Aymoin schreibt *De translatione Sancti Vincenti* in zwei Büchern zu je drei Kapiteln zu je zehn Versen. Mit großer Selbstgefälligkeit bezeichnet er dies Werk als *rem novam et pro sui brevitate mirandam* (*Poetae* IV 137, 5).

Bloßes Füllsel ist die *brevitas*-Formel in Arnulfs *Deliciae cleri* 469f.:

Ne mihi succense quod scriptito sub brevitate:
Instigat residem brevior sententia mentem.

Die Bedeutung von *brevis* kann weitgehend verblassen. So nennt sich Warnerius von Basel in der Vorrede seines *Synodicus*

Rerum priscarum brevis editor atque novarum.

Der gute Dichter faßt sich kurz, so daß *brevis* und *bonus* sich in ihrer Bedeutung annähern. So bei Petrus von Poitiers (*PL* 189, 48 C):

Non opus est multis implere volumina verbis:
Qui brevis et bonus est, ille poeta placet.

Selbst in die Lyrik dringen die *brevitas*-Formeln ein (*ZRPh* 50, 79):

Quia parit tedium
Copia similium,
Recreant diversa,
Ne vertar in tedia
Convertor ad alia
Metri lege versa.

Auch bei Walter von Châtillon (*Moralisch-satirische Gedichte*, ed. STRECKER, S. 40, 1) finden wir die *brevitas*-Formel: *Huius thematis compendiosa superficies quanto breviorem concipit in narratione tractatum, tanto faciliorem deo propitiante pariet intellectum.*

Wahrscheinlich wüßten wir mehr von Karl dem Großen, hätte sich Einhard nicht zur *brevitas* verpflichtet gefühlt. Er brüstet sich im Eingang seiner Biographie damit: ... *quanta potui brevitate complexus sum, ut ... nihil omitterem neque prolixitate narrandi nova quaeque fastidientium animos offenderem.*

Hier und in andern Beispielen, die wir betrachteten, wird der Entschluß zur Kürze damit begründet, man fürchte durch übermäßige Länge den Widerwillen (*taedium, fastidium*) des Lesers zu erregen. Wir fanden das schon bei Horaz. Die *fastidium*-Formel hängt also mit der *brevitas*-Formel eng zusammen, kann aber auch allein stehen. In den *Hisperica famina* liest man:

Caetera non explico famine stemata
Ne doctoreis suscitavero fastidium castris.

Im Heiligenleben (*Poetae* IV 135, 56ff.):

Multa eius ad sepulchrum inde mirabilia
Sunt ostensa, saepe fiunt largita debilius.
Quae non parvum, si narrentur, aestimo fastidium
Me lectorum induxisse; quod horrendum fugio.

Eine preziöse Variation der *fastidium*-Formel bietet Matthaeus von Vendôme (FARAL, 151, § 118). Wir verfolgen das nicht weiter[1].

Die ausgedehnte und zum Teil unangemessene Verwendung der *brevitas*-Formel im Mittelalter hat verschiedene Gründe. Der ursprüngliche Sinn der *brevitas*-Empfehlungen ging früh verloren, ebenso wie der ursprüngliche Begriff der *narratio*. Die Knappheit in der Darlegung eines vom Gericht zu beurteilenden Tatbestandes wurde sinnwidrig erweitert zu einer *virtus dicendi* überhaupt. Der Begriff der *narratio* anderseits war auf das Gesamtgebiet der Literatur übertragen worden, auch auf die Dichtung, damit auch auf das Epos. Wenn nun die Kürze ein «Vorzug» war und wenn anderseits Homer und Virgil als Musterautoren alle rhetorischen «Vorzüge» aufweisen mußten, so entstand die heikle Frage, ob die Darstellungsweise der beiden Klassiker nicht oft langatmig sei. Diese Frage muß die Stiltheoretiker schon im 1. Jahrhundert der Kaiserzeit beschäftigt haben. Man darf das aus folgenden Sätzen des jüngeren Plinius (*Ep.* 5, 6) schließen: *primum ego officium scriptoris existimo, ut titulum suum legat atque identidem interroget se, quid coeperit scribere, sciatque, si materiae immoratur, non esse longum, longissimum si aliquid arcessit atque attrahit* (folgen Beispiele aus Homer, Virgil, Arat)[2]. Diese Lösung des Dilemmas hat zwar eine gewisse Eleganz, lief aber schließlich doch darauf hinaus, die Begriffe zu verwirren. Homer konnte den Schild Achills ausführlich schildern, ohne dabei der Länge zu verfallen, weil diese Schilderung zum Stoff seines Werkes gehörte. Die kürzeste Abschweifung aber war tadelnswerte Länge. Man konnte also «lang» und «kurz» zugleich sein. Mit dieser Verlegenheitsauskunft mußte der Versuch enden, die *brevitas* auf das Epos zu übertragen. Mit größerem Recht wurde sie für den Briefstil empfohlen. Schon die Alten lehren, Kürze sei das Gesetz des Briefes. Die mittelalterliche *ars dictaminis* übernahm diese Forderung: *post salutationem exordium inibis, post exordium narrationem promovebis, que sic erit honesta, si brevis fuerit et clara*[3]. Für das Mittelalter ist endlich zu berücksichtigen, daß *brevitas, brevis sermo, breviare* u.ä. auch biblische Formeln sind (2. *Macc.* 2, 24–32; *Daniel* 7, 1; *Eph.* 3, 3). Alles das wirkte zusammen, um der *brevitas* in den Augen des mittelalterlichen Rhetoriklehrers eine Bedeutung zu geben, die sie im Altertum nicht gehabt hatte.

Das tritt besonders auffällig hervor in den von FARAL herausgegebenen lateinischen Poetiken des 12. und 13. Jahrhunderts. Ein Hauptteil dieser Lehrschriften ist nämlich den stilistischen Prozeduren der *dilatatio* (auch *amplificatio* genannt) und der *abbreviatio* gewidmet. *La théorie de cette double tâche, amplifier et abréger, dont Matthieu de Vendôme ne parle pas, est exposée par Geoffroi de Vinsauf, Évrard l'Allemand et Jean de Garlande.* So FARAL (*Les Arts Poétiques...*, S. 60). Aber wenn auch Matthaeus von Vendôme in seiner *Ars versificatoria* (um 1175) die Antithese *dilatatio* und *abbreviatio* noch nicht hat, so ist es um so bemerkenswerter, daß er die Kürze als modernes Stilideal gegenüber den Alten hervorhebt (FARAL 180–184). Er ist der erste Theoretiker, der bewußt «modern» sein will. Seine Persönlichkeit ist noch zu wenig erforscht, als daß wir sagen könnten, welche Motive diesen recht papierenen Schulmann zu solcher Stellungnahme bewogen. Jedenfalls teilt er die enthusiastische Verehrung der Antike nicht mehr, die wir bei seinem Zeitgenossen Alanus finden. Er ist ein *modernus* und findet, die Alten hätten ihre poetischen Erzählungen mit einem Übermaß an Vergleichen, rhetorischen Figuren, Abschweifungen belastet. *Hoc autem modernis non licet.* Bei Virgil, Statius, Lucan, Terenz, Ovid findet man fehlerhafte Wortstellung und andere Mißbräuche. *In hoc autem articulo modernis incumbit potius antiquorum apologia quam imitatio* (FARAL 181, § 8). Diese *moderni* von 1175 brechen also bewußt mit der Theorie der *imitatio* oder schränken sie doch sehr erheblich ein. Sie sind Geistesverwandte der französischen Modernen von 1715, die sich anheischig machten, den Homer zu verbessern...

1 Vgl. oben S. 93.

2 Zu vergleichen ist Lukian *hist. conscrib.* 56f. Es dürfte sich um Opposition gegen die Homerkritik des Kallimachos handeln, vgl. HERTER in *Gnomon* 1936, 452; *Bursian* 255, 98ff und 111f.

3 Albericus Casinensis, *Flores rhetorici* edd. INGUANEZ et WILLARD, 1938 S. 38, § 6, und S. 53.

und d.h. zu verkürzen. Matthaeus war, wie man aus seinen Dichtungen sieht, selbst ein Meister der *amplificatio*. Diese in systematischer Weise der Kürzung zuzuordnen, unternahm aber erst die nächste Generation. In der *Poetria nova* des Galfrid von Vinsauf (verfaßt um 1200) behandeln die Verse 203–218 den Vergleich beider Stilprinzipien, die Verse 219–689 die *amplificatio*, die Verse 690–736 die *abbreviatio* (FARAL S. 203–220); dazu kommen in desselben *Documentum* II 2 die §§ 1–70 (FARAL 271–280), in Eberhards des Deutschen *Laborintus* (verfaßt nach 1213) Vers 299–342 (FARAL 347f.). Für die lateinische Dichtungstheorie um 1200 stellen sich die Dinge also so dar: die Kunst des Dichters hat sich in erster Linie an der rhetorischen Behandlung seines Stoffes zu bewähren; dabei kann er zwischen zwei Verfahren wählen: entweder zieht er die Sache kunstvoll in die Länge oder er macht sie möglichst kurz ab. Die Sinnlosigkeit dieser so über Gebühr verallgemeinerten Anweisungen scheint den Theoretikern nicht ins Bewußtsein getreten zu sein. Aber begreiflicherweise widmen sie der *amplificatio* mehr Raum als der *abbreviatio*; über jene war mehr zu sagen.

Galfrid von Vinsauf vergleicht die beiden Methoden einer Wegegabelung. Man muß sich für den einen oder für den anderen Weg entscheiden (daher *brevitatis via* beim Archipoeta):

Curritur in bivio: via namque vel ampla vel arta,
Vel fluvius vel rivus erit; vel tractius ibis,
Vel cursim salies; vel rem brevitate notabis
Vel longo sermone trahes. Non absque labore
Sunt passus utriusque viae ...
Formula materiae, quasi quaedam formula cerae,
Primitus est tactus duri: si sedula cura
Igniat ingenium, subito mollescit ad ignem
Ingenii sequiturque manum quocumque vocarit. (FARAL 203)

Als Beispiel für die «Kürzung» führt Galfrid drei kondensierte Versionen des Schwankes vom Schneekinde an; eine umfaßt fünf, die beiden anderen je zwei Hexameter (FARAL 219f.). Er wiederholt seine Lehre im *Documentum de arte versificandi*. Dort liest man: *sunt enim artificia duo, quorum alterum est dilatandi et reliquum abbreviandi materiam* (FARAL 271, § 1). Zur *amplificatio* werden empfohlen *descriptiones, circumlocutiones, digressiones, prosopopeiae, apostrophationes* (§ 2). Bei der *abbreviatio* dagegen ist nur das *purum corpus materiae* (FARAL 277, § 30) darzustellen. *materia* ist nicht «Stoff» in unserem Sinne, sondern einfach das, was gesagt werden soll. Dies zu Sagende kann unter Umständen in einem einzigen Wort enthalten sein, z.B. in *lego*. Das ist eine *materia qua nulla potest inveniri minor*. Daraus gewinnt man zunächst durch begriffliche Analyse das nackte Schema: *ego in tali loco lego*. Durch Anwendung der Amplifikationsrezepte kann daraus das pomphafte Gebilde entstehen: *locus iste in se duplicem opportunitatem studii continet, tum sua jocundus pulchritudine, tum a strepitu semotus populari. Cuius opportunitatis occasio, cum studentium concordet otio, me totum invitat ad studium et lectionibus fructuosis invenit studiosum.*

Im *Laborintus* des Deutschen Eberhard werden wir belehrt:

Rem dilato brevem, brevio longam. Decet ambos
Me servare modos: aptus uterque mihi.

Das Lehrstück wird aber nur oberflächlich abgemacht. Das Hauptinteresse des Autors gilt dem *ornatus verborum*; der wird sehr ausführlich behandelt.

Dazu treten endlich die Vorschriften des Johannes von Garlandia in seiner *Poetria*. Sie lauten (*RF* 1901, 913f.): *De arte abbreviandi orationem. Sequitur de abbreviatione et ampliatione materie. Quae abbreviant materiam sunt quinque, scilicet: emphasis, disiunctum, verbum conversum in participium, ablativus absolute positus, dictionum materiam exprimentium electio.* Das wird durch Beispiele erläu-

tert. Beispiel für *emphasis* ist: *virginum est proprium castitas. Disiunctum* (= Asyndeton) wird erklärt als *color rhetoricus quo copulative coniunctiones subtrahuntur, ut in Eneide verba Dydonis ad servos suos* (*Aen.* 4, 593f.):

Ite,
Ferte citi flammas, date tela, impellite remos.

Das *verbum conversum in participium* dient der Verkürzung, insofern statt *veni ut legerem et proficerem* gesetzt werden kann: *veni ut legens proficerem*. Verkürzung durch *ablativus absolutus* liegt vor, wenn man *me surgente mane* schreibt statt *ego surrexi hodie mane*. Die Beispiele zeigen, daß der ursprüngliche Sinn der *brevitas* als *virtus narrationis* längst verdunkelt war. Das Wesen der Kürzung wie das der Längung wird in der Verwendung bestimmter Kunstgriffe gesehen.

Alle angeführten Poetiken entstammen dem 13. Jahrhundert. Die *Ars versificatoria* des Matthaeus von Vendôme weiß noch nichts von der Alternative zwischen *amplificatio* und *abbreviatio*. Diese scheint eine «Errungenschaft» der Spätzeit zu sein: der Epoche nämlich, in welcher der kraftvolle Strom mittellateinischer Dichtung zu versanden begann. Aber wie kamen denn die Theoretiker des 13. Jahrhunderts auf diese Lehre? Konnten sie sie in der antiken Rhetorik finden? FARAL (S. 61) und – mit leichter Modifikation – BRINKMANN (*Wesen und Form*, S. 47) bejahen diese Frage und weisen auf Quintilian hin. Bei diesem (VIII 4, 1) wird das Verfahren des *amplificare vel minuere* dargelegt. Aber damit meint Quintilian offenbar dasselbe, was er unmittelbar vorher (VIII 3, 89f.) *augere et minuere* oder auch *attollere et deprimere* genannt hatte. *Amplificare, attollere, augere* einerseits, *minuere* und *deprimere* anderseits sind hier Synonyma. Gemeint ist mit diesen Formeln die schon von Gorgias, dann von Isokrates und Aristoteles erhobene Forderung, der Redner müsse es verstehen, große Dinge als klein und kleine als groß hinzustellen (*τάτε μεγάλα ταπεινὰ ποιῆσαι καὶ τοῖς μικροῖς μέγεθος περιθεῖναι*)[1]. Das «Vergrößern» kleiner Dinge oder, genauer gesagt, die für die Gerichtsrede wie für die Prunkrede gleich wichtige «Kunst, Taten oder persönliche Eigenschaften über ihre wirkliche Größe hinaus zu steigern», heißt griechisch *αὔξησις*[2]. Sie entspricht Quintilians *augere, attollere, amplificare*. Auch im Mittelalter war dieser Kunstgriff bekannt: Alberich von Montecassino belehrt u.a. über *augmentum et diminutio dictaminum*[3]. Er braucht also die Kunstausdrücke Quintilians, und es ist unwahrscheinlich, daß die Rhetoriker des 13. Jahrhunderts dieselben durch *amplificare* – *abbreviare* ersetzt hätten, die zudem etwas ganz anderes bedeuten. *Amplificare* oder *dilatare* ist nämlich nicht = *αὔξησις*, sondern besagt nur, wie auch FARAL weiß, die rein ellenmäßige Längung, Dehnung, Auswalzung eines Themas. *Amplificatio* als *αὔξησις* ist Erhöhung und gehört der vertikalen Dimension an, *amplificatio* als *dilatatio* der horizontalen. Wir finden nun zwar bei Quintilian (III 7, 6) anläßlich der panegyrischen Rede *amplificare* auch in etwas anderem Sinne gebraucht, nämlich gleichbedeutend mit «ausschmücken»: *proprium autem laudis est res amplificare et ornare*. Doch ist der Unterschied zwischen *augere* (steigern) und *ornare* fließend. *breviare* braucht Quintilian nur einmal (I 8, 2), als er die Schulübung der Paraphrase von Äsopfabeln bespricht: *versus primus solvere, mox mutatis verbis interpretari, tum paraphrasi audacius vertere, qua et breviare quaedam et exornare salvo modo poetae sensu permittitur*. Die Alternative *breviare* – *amplificare* ist aus dieser Stelle nicht zu gewinnen. Sie ist daher meines Erachtens auch aus diesem Grunde nicht aus Quintilian ableitbar. Nach meiner Kenntnis gibt es nur einen antiken Anknüpfungspunkt für die mittelalterliche Lehre, nämlich Platons Kritik an der Sophistik. Im *Phaidros* (267 B) berichtet Sokrates von Teisias und Gorgias, sie hätten die Kunst erfunden, sich über jeden Gegenstand sowohl kurz wie auch endlos lang zu äußern (*συντομίαν τε λόγων καὶ ἄπειρα μήκη περὶ πάντων ἀνηῦρον* = vgl. Platon, *Gorgias* 449 C). So werden wir auf ein Virtuosenstück der älteren Sophistik geführt, das in der Haupttradition der antiken Rhetorik nicht beibehalten wurde: der Spott des

1 Isokrates, *Panegyrikos* 1. 2 W. PLÖBST, *Die Auxesis*, München 1911, S. 3.

3 Im zweiten, noch ungedruckten Teil seiner *Rationes dictandi*. Vgl. L. ROCKINGER, *Briefsteller und Formelbücher...*, S. 4 oben.

Aristoteles (*Rhet.* III 16, 4) über die Vorschrift des «schnellen» Erzählens enthält vielleicht eine Kritik daran. Ich kann nicht ermitteln, ob die «Erfindung» des Gorgias etwa von der jüngeren Sophistik wieder aufgenommen und von ihr in die mittelalterliche Tradition überführt worden ist. Aber es gibt und gab natürlich jederzeit das Bedürfnis – ohne sophistische Künstelei –, einen Sachverhalt knapper oder ausführlicher vorzutragen. Dafür hatte das Lateinische die Ausdrücke *dilatare* und *coartare* (auch *abbreviare* oder *premere*). Über die Verwendung dieser Wörter gibt der *Thesaurus* befriedigende Auskunft. *Dilatare* und *premere* findet sich als Gegensatzpaar bei Cicero. Im selben Sinne *coartare* und *dilatare* bei Julius Victor und bei Servius. Bei Hieronymus findet man *longum sermonem brevi spatio coartavi*, bei Cassiodor *brevitatem illam ... eloquentiae decore dilatavit*. Ich vermute, daß die «Alternative» des Galfrid von Vinsauf aus solchen Wendungen herausgeklügelt ist: und zwar auf Grund eines pedantischen Manierismus, der für die mittelalterliche Lateinschule ebenso bezeichnend ist wie für die frühe und die späte antike Sophistik.

Die Kürze als *virtus narrationis* ist, wie wir schon an dem Zitat aus Plinius sahen, begrifflich schwer zu fassen und kommt daher in vielen verschiedenen Bedeutungen vor. Sie kann den Gegensatz zu fehlerhafter Abundanz des Ausdrucks bilden (Pleonasmus, Perissologie, Makrologie, Parisologie usw.; Isid. *Et.* I 34, 6ff. und FARAL 182). Dieser Fehler wurde schon von der antiken Grammatik und Rhetorik gerügt und trug auch Virgil schlechte Zensuren ein, weil er geschrieben hatte *sic ore locuta est* oder *sidera caeli*: *ore* und *caeli* waren ersichtlich «überflüssig»[1]. Solche Stilkritik fand später witzigen Ausdruck in Marbods Gedicht *Reprehensio superfluorum in epitaphio Johannis abbatis* (*PL* 171, 1675)[2]. Derselbe Marbod stellt für die Abfassung von Heiligenleben die Weisung auf: *breviter et dilucide nec inornate omnino* (*PL* 171, 1566).

Wir finden im 12. Jahrhundert auffallend viele Kurzbearbeitungen antiker Stoffe[3]. Zum Teil sind es Schulübungen, zum Teil aber haben sie höheres Niveau. In den *Carmina Burana* (SCHUMANN Nr. 97–102), aber auch in den Gedichten des Primas (Nr. 9) finden sich Beispiele. Darf man sie mit der *via brevitatis* und mit der Klassikerkritik des Matthaeus von Vendôme in Zusammenhang bringen? Namhafte Dichter der Zeit glaubten sich jedenfalls durch kürzende Umarbeitung antiker Autoren ein Verdienst zu erwerben und rühmen sich dessen. So Vitalis Blesensis im Prolog zu seiner *Aulularia* (COHEN I 75):

Hec mea vel Plauti comedia nomen ab olla
Traxit, sed Plauti quae fuit illa mea est.
Curtavi Plautum: Plautum haec iactura beavit;
Ut placeat Plautus, scripta Vitalis emunt.
Amphitrion nuper, nunc Aularia tandem
Senserunt senio pressa Vitalis opem.

So ist es auch zu verstehen, daß Simon Capra Aurea die *Aeneis* umarbeitet und auftrumpft:

Plurima Virgilii corripienda premo[4].

War man der epischen Breite überdrüssig geworden? Ich glaube, daß man mit diesem Faktor rechnen muß. Als Albert von Stade, ein Epigone des 13. Jahrhunderts, in seinem *Troilus* eine

[1] Als abschreckendes Beispiel für Pleonasmus diente auch der Vers *ibant qua poterant, qua non poterant non ibant* (FARAL 182 oben), der, was bei FARAL übersehen scheint, eine Parodie des Lucilius auf Ennius sein dürfte (W. MOREL, *Fragmenta poetarum latinorum* 5, 172 und Charisius bei KEIL I 271).

[2] Wir haben hier einen topos des Witzes, der in späterer Zeit besonders durch Rivarol geistreich variiert worden ist, wenn er z. B. von einem Distichon sagt, man habe Längen darin gefunden, oder eine Elegie rühmt, die nur aus einem einzigen Vers bestand (Rivarol, *Les plus belles pages*, *Mercure de France*, S. 61 und S. 65).

[3] Dazu gehört *Pergama flere volo*; die Distichen 99 a und b in *CB* u. a.

[4] Vgl. A. MONTEVERDI in *Virgilio nel medio Evo* (= *Studi medievali*, n. s., V), 1932, 266f.

zwölftägige Schlacht vor Troja zu schildern hat, macht er die Sache in vierzehn Versen ab und seufzt dabei (3, 345ff.):

Quid juvat assidue clavas, quid tela, quid enses,
Quid mortes, mortis quid numerare modos?
Aut seriem scindet stilus aut fastidia gignet,
Si necis omne genus enumerare volet.

In den *chansons de geste* beobachtet man ebenfalls seit dem Ende des 12. Jahrhunderts die Neigung, die obligate Androktasie kurz abzumachen.

XIV.
ETYMOLOGIE ALS DENKFORM

Als Odysseus nach zwanzigjähriger Trennung seinen alten Vater wiedersieht, gibt er sich nicht sogleich zu erkennen, sondern hält es für besser, ihn zunächst durch «scharfschneidende» Worte zu prüfen. Er stamme aus «Kummerfeld» *(Alybas)*, heiße «Streit» *(Eperitos)* und sei der Sohn des «Hartleben Leidigs»[1] *(Apheidas Polypemonides)*. Dem feigen Bettler Iros wird angedroht, man werde ihn zum bösen König *Ἔχε τόν* («Fang ihn») senden, der den Fremdlingen Nase, Ohren und anderes abzuschneiden pflege. Odysseus selbst ist der, dem «Zeus zürnt» (*ὠδύσαο Ζεῦ*). Andernorts sagt uns Homer, Odysseus habe seinen Namen von seinem Großvater Autolykos erhalten. Weil dieser über viele Menschen erbost *(ὀδυσσόμενος)* war, nannte er den Enkel «Zürner» (19, 497). «Redende Namen»[2] in der *Ilias* führen Hektor («Halter», «Schirmer»), Thersites («Frech»), Thoas («Stürmisch»), der Zimmermann Harmonides («Füger») u. a. Ein Mädchen wurde Alkyone benannt, weil ihre Mutter das klägliche Geschick des Alkyon-Vogels erduldete (*Ilias* 9, 562). Etymologisches Namenspiel treibt auch Pindar, der Themistios als «Segelspanner» (*θεμόω ἱστία*) auslegt (*Nem.* 5, 50), und Aischylos, der aus dem Namen der Helena ihre geschichtliche Rolle herausliest (*Ag.* 687)[3]. In Platons *Kratylos* wird bekanntlich das Problem des Sprachursprungs behandelt. Sind die Bezeichnungen der Dinge durch «Natur» oder durch «Übereinkunft» entstanden? Kann man aus dem Namen das Wesen herauslesen? «Ja» – sagt die antike Rhetorik. Unter den 28 Beweistopoi des Aristoteles figuriert als letzter auch der topos *ἀπὸ τοῦ ὀνόματος*: wenn man von den Gesetzen des Drakon sagt, es seien nicht die eines Menschen, sondern eines Drachen. Cicero braucht für Etymologie *notatio* und definiert: *cum ex vi nominis argumentum elicitur* (*Topica* 35). Dabei hat er die exakte Feststellung des Wortsinnes überhaupt im Auge; sie ist dem Redner nützlich. Quintilian (I 6, 28) schließt sich ihm an. Cicero hatte aber auch die Etymologie des Eigennamens unter den «Attributen» der Person erwähnt (*De inv.* I 34). Auch Quintilian führt dieses *argumentum* auf, aber mit der weisen Einschränkung, es sei nur dann verwendbar, wenn es sich um einen verliehenen Ehrennamen wie *Sapiens*, *Magnus*, *Pius* handle oder wenn ein anderer spezieller Grund vorliege (V 10, 30). Ähnlich drückt sich Quintilians Zeitgenosse Theon aus: *χάριεν δέ ἐστιν ἐνίοτε ἀπὸ τῶν ὀνομάτων καὶ τῆς ὁμωνυμίας ἢ τῶν ἐπωνυμῶν ἐγκωμιάζειν* (SPENGEL II 111) – doch ist hier bezeichnenderweise nur noch an epideiktische Verwendung gedacht. Namendeutung finden wir auch in der römischen Dichtung. Nicht selten, aber immer sinnvoll und würdig ist sie bei Virgil[4] (*Aen.* 1, 267; 1, 277; 1, 367 ...). Bei Ovid fängt aber schon die alberne Art an, die im Mittelalter dann so beliebt wurde. Das Fest der Agonalia hat seinen Namen davon, daß der Opferpriester vor der Tötung des Tiers *agone?* (soll ich es vollziehen?) fragt; vielleicht aber auch deswegen, weil die Schafe nicht freiwillig kommen, sondern getrieben werden *(agantur)*. Aber früher hieß das Fest überhaupt *Agnalia* (Schafsfest), und man hat dann einfach ein *o* eingefügt. Oder ist an die Agonie des Opfertiers oder an den griechischen Agon gedacht? Also fünf Etymologien zur Auswahl (*Fasti* I 317 ff.; vgl. auch die Anfänge von Buch 5 und 6).

Ausonius schickt dem Probus eine schmeichlerische Lobschrift und trägt ihr auf, dem Empfänger die Frage vorzulegen:

Age, vera proles Romuli,
Effare causam nominis.
Utrumne mores hoc tui

[1] Die Verdeutschung entnehme ich dem so nützlichen wie spaßhaften Onomasticon PAPES.
[2] Vgl. FRANZ DORNSEIFF, *Zeitschrift für Namenforschung* 1940, 24. Derselbe, *Das Alphabet*... 169.
[3] Es gibt noch Dutzende anderer Beispiele aus Aischylos. Vgl. WILHELM SCHMID I 2, 297, A. 3.
[4] Über Virgils sprachwissenschaftliche Interessen vgl. MAROUZEAU in *Mélanges Ernout*, 1940, 259 ff.

Nomen dedere, an nomen hoc
Secuta morum regula?
An ille venturi sciens
Mundi supremus arbiter,
Qualem creavit moribus,
Jussit vocari nomine?

Diese Alternative beunruhigt auch Rutilius Namatianus. Er widmet der Sippe der Lepidi eine Betrachtung. Vier ihrer Angehörigen haben Rom Unheil gebracht. Und dabei heißt *lepidus* «liebenswürdig, anmutig». Was bleibt da übrig als die Frage (309 f.):

Nominibus certos credam decurrere mores?
Moribus an potius nomina certa dedi?

Für die Christen war die Namendeutung autorisiert durch *Matth.* 16, 18; aber auch durch die zahllosen Namenerklärungen des Alten Testaments. Ihnen hatte Hieronymus seinen *Liber de nominibus hebraicis* gewidmet. Für die mittelalterliche Namendeutung ist sodann Augustin eine gewichtige Autorität gewesen[1]. Er spielt mit den Namen Vincentius, Felicitas, Perpetua, Primus. Warum heißt der Völkerapostel Paulus? Weil er *minimus apostolorum* ist; ähnliches ist später in den Märtyrerakten häufig[2]. Augustin erklärt aber auch *fides* durch *fit quod dicitur*; *nequitia* durch *ne quidquam* usw.[3]

Alles bisher Vorgeführte kann als mehr oder minder genießbare Spielerei erscheinen. Aber es gewinnt grundlegende Bedeutung für das ganze Mittelalter durch die Tat des großen Isidor von Sevilla, der bei seiner Zusammenstellung des gesamten menschlichen Wissens den Weg von der Bezeichnung zum Wesen, von den *verba* zu den *res*, wählte und sein Werk dementsprechend *Etymologiarum libri* nannte[4]. Ich habe an anderer Stelle von der kaum zu überschätzenden Bedeutung dieses Werkes gesprochen, das man als Grundbuch des ganzen Mittelalters bezeichnen kann. Es hat nicht nur den Wissensbestand für acht Jahrhunderte gültig festgelegt, sondern auch deren Denkform geprägt. Es führte zum «Ursprung» *(origo)* und zur «Kraft» *(vis)* der Dinge. In Buch I 29 wird von der Etymologie als einem Teil der Grammatik gehandelt. *Vis verbi vel nominis per interpretationem colligitur ... Nam dum videris unde ortum est nomen, citius vim eius intellegis.* Der sprachwissenschaftliche Standpunkt des Isidor ist für seine Zeit vernünftig zu nennen: *non omnia nomina a veteribus secundum naturam imposita sunt, sed quaedam et secundum placitum.* Man kann deshalb nicht alle Worte etymologisieren. Die Hauptarten sind: *ex causa (reges a regendo et recte agendo)*; *ex origine* (der Mensch heißt *homo*, weil er aus *humus* besteht); *ex contrariis* – und da finden wir denn den uns noch bekannten *lucus* mit der Erläuterung *quia umbra opacus parum luceat.* An späterer Stelle (VII 6) gibt Isidor die Deutung der wichtigsten alttestamentlichen Namen[5] nach Hieronymus. Massen anderer Etymologien sind über die etwa 800 Druckseiten des Werkes verstreut.

Da das Dichten ein Teil der Rhetorik war und da die Etymologie zu den Fundamenten von Grammatik und Rhetorik gehörte, war und blieb sie auch ein obligater «Schmuck» der Poesie. Das ist im Abendlande schon unter den Merowingern üblich. Ich gebe einige Beispiele aus karo-

[1] Die folgenden Beispiele entnehme ich der Abhandlung von CHRISTINE MOHRMANN in *Mnemosyne* 3, 1935/6, 33.
[2] G. KOFFMANE, *Entstehung und Entwicklung des Kirchenlateins*, 1876, 150.
[3] JOS. FINAERT, *Saint Augustin rhéteur*, 1939, 91. – Wichtig sind die Ausführungen von GILSON über die Erklärung der hebräischen Namen in seinem Buch *Les Idées et les Lettres*, 1932, 159 ff. – Cassiodor: *etymologia est oratio brevis, per certas associationes ostendens ex quo nomine id quod quaeritur venerit nomen* (*PL* 70, 28 A).
[4] Auch als *Origines* bezeichnet. Beide Titel sind gleich gut bezeugt, vgl. MANITIUS I 61. *Origo* ist Übersetzungsäquivalent für *etymologia*.
[5] Dieses Thema wurde auch «dichterisch» bearbeitet (*Poetae* IV 630).

lingischer Zeit. Walahfrid Strabo treibt mit dem Namen des gelehrten Florus von Lyon ein ausgiebiges Spiel (*Poetae* II 357, 21 ff.). Milo über den Apostel Andreas (*Poetae* III 570, 56):

Ac nomen patrium patrando viriliter implet.

Die Eltern des hl. Amandus hießen Serenus und Amantia: wie schön und sinnvoll (*Poetae* III 572, 131 ff.). Britannien heißt so wegen seiner *bruti mores* (ib. 467, 246). Nicht immer geht es so einfach. Der elegante Stilist Heiric muß die Vita des hl. Germanus von Auxerre mit einer Namendeutung dieser Stadt eröffnen. In grauer Vorzeit hieß sie ganz schlicht *Autricus*. Aber dann wurde sie mit Mauern und Türmen befestigt, erfuhr also eine Vermehrung. Dementsprechend mußte auch der Name «vermehrt» werden (*Poetae* III 438, 10):

Ex augmentatis verso cognomine muris
Sive sequax usus dicas Autissiodorum
Seu mutilare velis et dixeris Altiodorum:
Nomine diverso res est cumulatior una.

Im frühen Mittelalter hat man oft solche Etymologien nach dem Rezept behandelt: reim dich oder ich freß dich. Der wackere Abbo – ein Diener des anderen Germanus, Mönch in Saint-Germain-des-Prés – wendet viel Gelehrsamkeit auf, um den Namen Paris zu erklären. Der kommt von der – leider nur Abbo bekannten – griechischen Stadt Isia her, der Paris gleich ist: *Isie quasi par*[1]. Viel Kunst hat ein Dichter aufgewandt, um aus dem Namen Atenolfus ein *valet fons* zu gewinnen und zu deuten (*Poetae* IV 427). Ein Guinemarus ist *nulli dulcis, sed amarus* (ib. 175, 15). Zu dem Vers (ib. 200, 33):

Valeriusque vigens vasti valitudine verbi

bemerkt der Glossator (wohl mit dem Dichter identisch) stolz: *nota nominis veriloquium*. Ein anderer Dichter weiß die Planetennamen zu deuten (ib. 143, 3 ff.). Ein Glanzpunkt ist aber die Beschämung der Etymologie durch einen Heiligen: ein austrasischer Säugling, über den der Gottesmann ein Gebet spricht, antwortet mit einem klaren und deutlichen «Amen»!

Hic, aethimologia, tuus confunditur ordo:
Infans dum fatur, nomen tibi tollitur istud. (*Poetae* III 596, 337.)

Die etymologische Verwertung der Eigennamen ist aus den Elogien der heidnischen Spätantike in die kirchliche Dichtung, auch in die Hymnik (z. B. *A. h.* 22, 28, 17) übergegangen[2]. Im 12. Jahrhundert wird das Verfahren als *argumentum sive locus a nomine* in die Poetiken übernommen (FARAL 136, § 78) und aus Ovid (*Pont.* I 2, 2) belegt. An der erkenntnistheoretischen Bedeutung der Etymologie hält Marbod fest (*PL* 171, 1671 C). Er findet *mors* einen *asper sonus*, weil die Sache selbst rauh. *Vita* dagegen sei wohltönend. Er schließt:

Nomen commendat res nomine significata.
Ergo debemus naturam quaerere rerum,
Ex quo possimus de nomine cernere verum.

Hildebert (*PL* 171, 1274 A) teilt diese Überzeugung:

Nomen enim verum dat definitio rerum.

Bernhard Silvester lehrt: *ethimologia divina aperit et practica humana regit* (Aeneiskommentar

1 *Poetae* IV 79, 9. WINTERFELD bemerkt zur Stelle: *de Isia urbe nihil constat.* Ich vermute, daß Abbo etwas wie *par* = ἴσος vorschwebte. – Vgl. zum ganzen auch WINTERFELD, *Poetae* IV 264 A. 4. – Ohne nähere Angaben – leider – teilt JOSEPH VENDRYÈS mit: *Il s'est trouvé des gens pour expliquer le nom de Paris comme issu de Par-Is, «égal à la ville d'Is». Et cette fantaisie est parfois encore tirée de l'oubli, où elle devrait rester pour toujours* (*Revue des Cours et Conférences*, 15. 12. 1939, S. 27). – Vgl. A. TOBLER, *Vermischte Beiträge* II^2 246.

2 CARL WEYMAN, *Festschrift Knöpfler*, 1917, 389.

RIEDEL p. 19, 29). Wer es damit ernst nahm, hatte es mitunter nicht leicht[1]. Der rührende Sigebert (*Passio Thebeorum* DÜMMLER p. 49) hat über den Aufstand der Bagaudae zu berichten:

59 *Cogito sollicite vim nominis, unde Bagaude*
Tale trahant nomen vel quod sit nominis omen,
Hos seu Bachaudas dicamus sive Bagaudas,
Namque in codicibus nostris utrumque videmus.
Si vis Bachaudas, dic a bachando Bagaudas,
Mutans cognatis cognata elementa elementis.
65 *Dic ita, si censes audacter ubique vagantes.*
Aut dic Bacaudas bellis audendo vacantes.

Humorvoll schreibt Johannes von Salisbury (GILES II 154) über einen pflichtvergessenen Mönch Manerius, *cui forte inde congruum nomen, quod mane ruens in praecipitium tendit* ... Höfisch huldigt Acerbus Morena der Kaiserin Beatrix mit naheliegendem Namenspiel[2]. Ein Virtuos der Namendeutung war Heinrich von Avranches:

Hinc vocor Henris: «Hen»-in; «ris»-risus; dicitur Henris
«In risu»; – non in risu, quo rideo, sed quo
Rideor ...[3]

In der Komödie *Paulinus et Polla* des Richard von Venosa spricht die Titelheldin sentenziös:

Nomine Polla vocor quia polleo moribus altis:
Conveniunt rebus nomina saepe suis.

Auch in der Vagantensatire haben wir etymologische Scherze:

Papa, si rem tangimus, nomen habet a re:
Quicquid habent alii, solus vult papare,
Vel si verbum gallicum vis apocopare,
«Paies! paies!» dist le mot, si vis impetrare[4].

So sind wir von dem würdigen Isidor und von den Dichtern erbaulicher Passionen und Heiligenleben wieder abgetrieben worden zu übermütigem Versespiel. Aber die Etymologie hat uns noch eine Überraschung vorbehalten: Dante greift dieses Spiel auf und verwandelt es in die rätselnde Mystik der *Vita Nuova*, läutert es in der hohen Kunst der *Commedia*.

Die «glorreiche Herrin» des jungen Dante wurde von vielen Beatrice genannt *li quali non sapeano che si chiamare*. Das heißt nach ZINGARELLI: sie wußten nicht, welchen Namen sie ihr geben sollten und nannten sie Beatrice, indem sie das Wahre ahnten. In § 13 der Schrift beruft sich Dante auf das Wort: *Nomina sunt consequentia rerum*. Die italienische Dantewissenschaft will diesen Grundsatz in Justinians *Institutiones* fast wörtlich wiedergefunden haben. Das ist eine interessante Tatsache. Aber wichtiger ist es, zu wissen, daß diese Theorie und die ihr entsprechende Praxis dem ganzen lateinischen Mittelalter geläufig war, so daß Dante sie kennen mußte – auch

1 Ma. Versuche, den Namen Publius Virgilius Maro tiefsinnig zu deuten, registriert FUNAIOLI in *Virgilio nel Medio Evo* (= Virgilband der *Studi Medievali*).

2 MONACIS Anmerkung zu *Gesta Friderici metrice* 1114.

3 *Forschungen zur deutschen Geschichte* 18, 1878, 489, 70.

4 *Carmina Burana* edd. HILKA und SCHUMANN Textband I, S. 77 Str. 13. Dazu die wertvollen Nachweise SCHUMANNS im Kommentar S. 85. – Über Etymologien im *Roman de Rou* von Wace vgl. ANTOINE THOMAS (*Nouveaux Essais de Philologie française*, 1904, 4 f.). Wenn er sagt: *on n'apprendra peut-être pas sans un certain étonnement que le mot «étymologie» est familier à nos trouvères du douzième siècle*, so übersieht er die Tatsache, daß die französischen Dichter Latein und Rhetorik studiert hatten und also auch von Isidor etwas wußten. Weiteres Material bei M. H. STANSBURY, *Foreign languages in the Chansons de geste*, Philadelphia 1926, 37 ff.

lingischer Zeit. Walahfrid Strabo treibt mit dem Namen des gelehrten Florus von Lyon ein ausgiebiges Spiel (*Poetae* II 357, 21 ff.). Milo über den Apostel Andreas (*Poetae* III 570, 56):

Ac nomen patrium patrando viriliter implet.

Die Eltern des hl. Amandus hießen Serenus und Amantia: wie schön und sinnvoll (*Poetae* III 572, 131 ff.). Britannien heißt so wegen seiner *bruti mores* (ib. 467, 246). Nicht immer geht es so einfach. Der elegante Stilist Heiric muß die Vita des hl. Germanus von Auxerre mit einer Namendeutung dieser Stadt eröffnen. In grauer Vorzeit hieß sie ganz schlicht *Autricus*. Aber dann wurde sie mit Mauern und Türmen befestigt, erfuhr also eine Vermehrung. Dementsprechend mußte auch der Name «vermehrt» werden (*Poetae* III 438, 10):

Ex augmentatis verso cognomine muris
Sive sequax usus dicas Autissiodorum
Seu mutilare velis et dixeris Altiodorum:
Nomine diverso res est cumulatior una.

Im frühen Mittelalter hat man oft solche Etymologien nach dem Rezept behandelt: reim dich oder ich freß dich. Der wackere Abbo – ein Diener des anderen Germanus, Mönch in Saint-Germain-des-Prés – wendet viel Gelehrsamkeit auf, um den Namen Paris zu erklären. Der kommt von der – leider nur Abbo bekannten – griechischen Stadt Isia her, der Paris gleich ist: *Isie quasi par*[1]. Viel Kunst hat ein Dichter aufgewandt, um aus dem Namen Atenolfus ein *valet fons* zu gewinnen und zu deuten (*Poetae* IV 427). Ein Guinemarus ist *nulli dulcis, sed amarus* (ib. 175, 15). Zu dem Vers (ib. 200, 33):

Valeriusque vigens vasti valitudine verbi

bemerkt der Glossator (wohl mit dem Dichter identisch) stolz: *nota nominis veriloquium*. Ein anderer Dichter weiß die Planetennamen zu deuten (ib. 143, 3 ff.). Ein Glanzpunkt ist aber die Beschämung der Etymologie durch einen Heiligen: ein austrasischer Säugling, über den der Gottesmann ein Gebet spricht, antwortet mit einem klaren und deutlichen «Amen»!

Hic, aethimologia, tuus confunditur ordo:
Infans dum fatur, nomen tibi tollitur istud. (*Poetae* III 596, 337.)

Die etymologische Verwertung der Eigennamen ist aus den Elogien der heidnischen Spätantike in die kirchliche Dichtung, auch in die Hymnik (z. B. *A. h.* 22, 28, 17) übergegangen[2]. Im 12. Jahrhundert wird das Verfahren als *argumentum sive locus a nomine* in die Poetiken übernommen (FARAL 136, § 78) und aus Ovid (*Pont.* I 2, 2) belegt. An der erkenntnistheoretischen Bedeutung der Etymologie hält Marbod fest (*PL* 171, 1671 C). Er findet *mors* einen *asper sonus*, weil die Sache selbst rauh. *Vita* dagegen sei wohltönend. Er schließt:

Nomen commendat res nomine significata.
Ergo debemus naturam quaerere rerum,
Ex quo possimus de nomine cernere verum.

Hildebert (*PL* 171, 1274 A) teilt diese Überzeugung:

Nomen enim verum dat definitio rerum.

Bernhard Silvester lehrt: *ethimologia divina aperit et practica humana regit* (Aeneiskommentar

1 *Poetae* IV 79, 9. WINTERFELD bemerkt zur Stelle: *de Isia urbe nihil constat*. Ich vermute, daß Abbo etwas wie *par* = ἴσος vorschwebte. – Vgl. zum ganzen auch WINTERFELD, *Poetae* IV 264 A. 4. – Ohne nähere Angaben – leider – teilt JOSEPH VENDRYÈS mit: *Il s'est trouvé des gens pour expliquer le nom de Paris comme issu de Par-Is, «égal à la ville d'Is». Et cette fantaisie est parfois encore tirée de l'oubli, où elle devrait rester pour toujours (Revue des Cours et Conférences*, 15. 12. 1939, S. 27). – Vgl. A. TOBLER, *Vermischte Beiträge* II² 246.

2 CARL WEYMAN, *Festschrift Knöpfler*, 1917, 389.

RIEDEL p. 19, 29). Wer es damit ernst nahm, hatte es mitunter nicht leicht[1]. Der rührende Sigebert (*Passio Thebeorum* DÜMMLER p. 49) hat über den Aufstand der Bagaudae zu berichten:

59 *Cogito sollicite vim nominis, unde Bagaude*
Tale trahant nomen vel quod sit nominis omen,
Hos seu Bachaudas dicamus sive Bagaudas,
Namque in codicibus nostris utrumque videmus.
Si vis Bachaudas, dic a bachando Bagaudas,
Mutans cognatis cognata elementa elementis.
65 *Dic ita, si censes audacter ubique vagantes.*
Aut dic Bacaudas bellis audendo vacantes.

Humorvoll schreibt Johannes von Salisbury (GILES II 154) über einen pflichtvergessenen Mönch Manerius, *cui forte inde congruum nomen, quod mane ruens in praecipitium tendit* ... Höfisch huldigt Acerbus Morena der Kaiserin Beatrix mit naheliegendem Namenspiel[2]. Ein Virtuos der Namendeutung war Heinrich von Avranches:

Hinc vocor Henris: «Hen»-in; «ris»-risus; dicitur Henris
«In risu»; – non in risu, quo rideo, sed quo
Rideor ...[3]

In der Komödie *Paulinus et Polla* des Richard von Venosa spricht die Titelheldin sentenziös:

Nomine Polla vocor quia polleo moribus altis:
Conveniunt rebus nomina saepe suis.

Auch in der Vagantensatire haben wir etymologische Scherze:

Papa, si rem tangimus, nomen habet a re:
Quicquid habent alii, solus vult papare,
Vel si verbum gallicum vis apocopare,
«Paies! paies!» dist le mot, si vis impetrare[4].

So sind wir von dem würdigen Isidor und von den Dichtern erbaulicher Passionen und Heiligenleben wieder abgetrieben worden zu übermütigem Versespiel. Aber die Etymologie hat uns noch eine Überraschung vorbehalten: Dante greift dieses Spiel auf und verwandelt es in die rätselnde Mystik der *Vita Nuova*, läutert es in der hohen Kunst der *Commedia*.

Die «glorreiche Herrin» des jungen Dante wurde von vielen Beatrice genannt *li quali non sapeano che si chiamare*. Das heißt nach ZINGARELLI: sie wußten nicht, welchen Namen sie ihr geben sollten und nannten sie Beatrice, indem sie das Wahre ahnten. In § 13 der Schrift beruft sich Dante auf das Wort: *Nomina sunt consequentia rerum*. Die italienische Dantewissenschaft will diesen Grundsatz in Justinians *Institutiones* fast wörtlich wiedergefunden haben. Das ist eine interessante Tatsache. Aber wichtiger ist es, zu wissen, daß diese Theorie und die ihr entsprechende Praxis dem ganzen lateinischen Mittelalter geläufig war, so daß Dante sie kennen mußte – auch

1 Ma. Versuche, den Namen Publius Virgilius Maro tiefsinnig zu deuten, registriert FUNAIOLI in *Virgilio nel Medio Evo* (= Virgilband der *Studi Medievali*).

2 MONACIS Anmerkung zu *Gesta Friderici metrice* 1114.

3 *Forschungen zur deutschen Geschichte* 18, 1878, 489, 70.

4 *Carmina Burana* edd. HILKA und SCHUMANN Textband I, S. 77 Str. 13. Dazu die wertvollen Nachweise SCHUMANNS im Kommentar S. 85. – Über Etymologien im *Roman de Rou* von Wace vgl. ANTOINE THOMAS (*Nouveaux Essais de Philologie française*, 1904, 4 f.). Wenn er sagt: *on n'apprendra peut-être pas sans un certain étonnement que le mot «étymologie» est familier à nos trouvères du douzième siècle*, so übersieht er die Tatsache, daß die französischen Dichter Latein und Rhetorik studiert hatten und also auch von Isidor etwas wußten. Weiteres Material bei M. H. STANSBURY, *Foreign languages in the Chansons de geste*, Philadelphia 1926, 37 ff.

ohne Justinian. Er hat davon noch öfter Gebrauch gemacht: in der Canzone *Doglia mi reca* (Vers 152); vor allem aber in den Viten des hl. Franz und des hl. Dominicus im *Paradiso*. Zur Geburtsstätte des hl. Franz bemerkt Dante (3, 11, 52):

Però chi d'esso loco fa parole
Non dica Ascesi, chè direbbe corto,
Ma Oriente, se proprio dir vuole.

Das heißt, wer die Etymologie von Assisi deuten will, fasse Assisi nicht als Ableitung von *ascendere* (also als «Aufstieg») auf – das wäre viel zu wenig: es war der Aufgang einer Sonne. Im folgenden Gesang bilden Dominicus und seine beiden Eltern ein sakrales Namentrio wie Amandus, Serena, Amantia im Amandusleben des Milo. Dante sagt:

E perchè fosse qual era in costrutto,
Quinci si mosse spirito a nomarlo
Dal possessivo di cui era tutto:
Domenico fu detto ...
O padre suo veramente Felice!
O madre sua veramente Giovanna,
Se interpretata val come si dice.

Auch diese Einzelheit erweist wieder, daß Dantes dichterischer Stil die Erbschaft des lateinischen Mittelalters angetreten und sie durch seinen Genius geläutert hat.

Die Sache ist dann von Humanismus[1], Renaissance, Barock übernommen worden. Redende Namen *(Critilo, Andrenio)* tragen die Hauptfiguren von Graciáns *Criticón*. Von Egenio heißt es: *este era su nombre, ya definición* (ROMERA-NAVARRO I 366). Das letzte Sammelbecken ist, wie gewöhnlich, Calderón. Er war nicht nur Landsmann, sondern Leser Isidors. In seinen *Comedias* teilt er uns viele Etymologien mit: Toledo = hebr. *Toletot* bedeutet *fundación de muchos; Mozárabes* ist eigentlich *Mistiarabes (mezclados con los Arabes)*; Semiramis heißt auf syrisch «Vogel»; dem Syrischen – das Calderón offenbar besonders nahe lag – entstammt auch der Name Phaeton («Blitz»). Schließen wir mit klassischer Mythologie. Was bedeutet Marianne?

... tomando a Marte el Mar
Y a Diana el Ana, encierra
El nombre de Mar-y-Ana
Imperiosas excelencias.

1 MARTIN HONECKER, *Der Name des Nicolaus von Cues in zeitgenössischer Etymologie*. Heidelberg 1940. – Im Sinn parodistischer Satire erklärt Rabelais den Namen *la Beauce* aus *je trouve beau ce* (1, 16). – Auch das Kapitel *De los nombres en general* zu Beginn der *Nombres de Cristo* von Luis de León gehört hierher.

XV.
ZAHLENKOMPOSITION

ÜBER Komposition wußte die rhetorische Theorie (Quintilian III 3, 9; VII *praef.* 4; VII 1, 1f.) wenig zu sagen, und dies wenige wurde mißverstanden (z.B. *Poetae* IV 369, Glosse zu 229). Servius bemerkt zu *Aeneis* I 8: *in tres partes dividunt poetae carmen suum: proponunt, invocant, narrant. Plerumque tamen duas res faciunt et ipsam propositionem miscent invocationi, quod in utroque opere Homerus fecit; namque hoc melius est. Lucanus tamen ipsum ordinem invertit; primo enim proposuit, inde narravit, postea invocavit* ... Diese Belehrung besagte im Grunde weiter nichts, als daß ein Gedicht aus Einleitung *(invocatio* und *propositio)* und *narratio* bestehen müsse. Einen Epilog besaßen die antiken Musterepen nicht, mit Ausnahme der *Thebais*. Wir haben eine Anzahl mittellateinischer Gedichte, denen die Verfasser das Dispositionsschema beigefügt haben. So werden in der Einleitung von Arnulfs *Deliciae cleri* durch Überschriften bezeichnet 1. *Salutatio ad regem*, 2. *Salutatio ad reginam*, 3. *Propositio*, 4. *Invocatio*. Der Schluß setzt sich zusammen aus 1. *Epilogus*, 2. *Dialogica poete tetrastica* (Zwiegespräch des Dichters mit dem Buch), 3. *Commendatio operis*, 4. *Confessio*. Eine solche ausgeklügelte Disposition ist aber selten. Schon *propositio* und *invocatio* kamen nicht für alle Arten von Gedichten in Betracht. Daß aber eine Gliederung zumindest in Einleitung und Hauptteil stattfinden müsse, ist herrschende Anschauung gewesen. So teilt zum Beispiel Sedulius Scottus ein nur 44 Verse umfassendes Gedicht über die Rückkehr eines Bischofs in 8 Verse *praefatio* und 36 Verse *collatio sive narratio* (*Poetae* III 326). Aber auch bei langen erzählenden Gedichten finden wir die Einleitung *praefatio* und *narratio* (*Poetae* IV 997). Der Begriff *narratio* war schon bei Quintilian (II 4, 2) so ausgedehnt worden, daß er «das Gesamtgebiet der Literatur» umfaßte (BARWICK in *Hermes* 63, 265ff.). Nur selten wird die Disposition dem Inhalt der Darstellung entnommen. Bei Heiligenleben bildet mitunter der Tod des Heiligen einen Einschnitt. Die *Vita Leudegarii* (*Poetae* III 5ff.) hat einen Prolog und zwei Bücher, deren erstes mit dem Tode des Heiligen schließt. Das zweite beginnt (S. 25):

Continet ille prior sacrati gesta libellus
Martyris, in carnis placidus quae tegmine gessit.
Exutus spoliis carnalibus, ecce secundus,
Miris quae gessit virtutibus, implicat acta.

Das erste Buch hat 733, das zweite 513 Verse. Der Verfasser hat also eine annähernde Symmetrie erstrebt. Ähnlich ist der Verfasser des afr. Alexiuslebens verfahren (vgl. *ZRPh* 56, 124). Als Einschnitt wird der Tod auch markiert im *Carmen de sancto Landberto* (*Poetae* IV 154, 442ff.). Auch sonst findet man in der hagiographischen Dichtung mitunter Ansätze zu kompositioneller Kunst. In der *Passio sancti Quintini* (um 900) weisen die Beischriften darauf hin. Die Gerichtsszene zum Beispiel setzt sich aus drei *aggrestiones* (sic) *praefecti* und drei *responsiones beati Quintini* zusammen (*Poetae* IV 983ff.).

Man war im Mittelalter weit davon entfernt, von einem Schriftwerk Einheit des Gegenstandes und innere Geschlossenheit des Aufbaus zu fordern. Sah man doch in der Abschweifung *(egressio, excessus)* eine besondere Eleganz. Sie wurde schon von Martianus Capella empfohlen (DICK 275, 8) und von Cassiodor mit Vorliebe angewandt[1]. Die mittelalterliche Kunstanschauung sucht demgemäß Abschweifungen nicht durch Übergänge zu verschleiern, im Gegenteil: die Dichter machen oft mit einer gewissen Genugtuung darauf aufmerksam[2].

1 H. NICKSTADT, *De digressionibus quibus in Variis usus est C.*, Diss. Marburg 1921.

2 Vgl. *Poetae* I 501, 291; *Poetae* III 643, 954; *Poetae* IV 298, 22 *(paranthesis)*; *Poetae* IV 798, 303. Schön läßt sich die Digressionstechnik in Rahewins *Theophilus* beobachten. Eine Einlage über *livor* bieten Vers 93–110. Dahin dürfte auch die «lange Einlage» (W. MEYER, S. 107 Anm.) gehören. Zu Vers 203: *eius* ist nicht

Man trug aber auch keine Bedenken, völlig verschiedene Gegenstände innerhalb eines Werkes zu behandeln. An Aldhelms *De virginitate* schließt sich ein Gedicht *De octo principalibus vitiis* an, das, wie man erst neuerdings erkannt hat, nur eine Fortsetzung des ersten Werkes ist, während es in früheren Drucken als selbständiges Werk erschien. Ermoldus Nigellus besingt in vier Büchern die Taten Ludwigs des Frommen, hängt aber am Schluß (*Poetae* II 76, 649ff.) einen Bericht über die Marienkirche in Straßburg an. Walahfrids *De imagine Tetrici* behandelt nacheinander die Themen Dichter und Muse (1–27), Theoderich (bis 88), Kaiser Ludwig und sein Haus. Abbo von St. Germain schreibt zwei Bücher *Bella Parisiacae urbis* und schließt als drittes Buch eine Sittenlehre für Kleriker an. Wahre Tollheiten hat sich Ermenrich von Ellwangen in dem Brief an seinen Gönner Grimald geleistet, einer Sammlung wirrer Lesefrüchte, in der über Gottes- und Nächstenliebe, über unregelmäßige Verbalformen und vieles andere gehandelt wird. Ähnlich verworren ist der *Liber de fonte vitae* des Audradus Modicus (*Poetae* III 73ff.). Sehr bezeichnend für die mittelalterliche Auffassung ist das Selbstzeugnis des Johannes von Salisbury in seinem *Metalogicon* (ed. Webb, p. 3, 19ff.): *more scribentium res varias complexus sum, quas quisque suo probabit aut reprobabit arbitrio.*

Sunt bona, sunt quedam mediocria, sunt mala plura
Que legis hic; aliter non fit, Avite, liber.

Sic Marcialis (I 16); *sic et ego.* Höchst mangelhaft ist die Komposition bei Eupolemius und Amarcius. Auch bei einem so kunstvollen Dichter wie Hugo Primas wird Einheit des Themas häufig vermißt.

Das Mittelalter besaß aber einen Ersatz für moderne Kompositionstechnik in einem ganz anderen Prinzip, das ich als Zahlenkomposition bezeichne. Ansatzpunkte dazu kann man schon im Altertum finden. *Ilias* und *Odyssee* wurden, vielleicht erst von den alexandrinischen Philologen, in je 24 Bücher eingeteilt, weil das griechische Alphabet ebensoviele Buchstaben hatte. Aber 24 ist zufällig auch eine irgendwie «schöne» Zahl, ebenso wie 12. Virgil und Statius teilten ihre Epen in 12 Bücher. Ästhetisch befriedigend sind auch die Zahlen 10 und 100 und ihr Vielfaches. In der *Appendix Virgiliana* hat der *Culex* ein Prooemium von 10, die *Ciris* eines von 100 Versen. In der *Ciris* finden wir auch Zahlensymmetrie: eine Rede und eine Gegenrede haben je 26 Verse, worauf zuerst Buecheler aufmerksam machte. Die erste der beiden Elegien auf Maecenas hat 144 = 12mal 12 Verse; die 12 ersten entfallen auf das Proömium. Die zweite Ekloge des Calpurnius Siculus hat 100 Verse, ebenso Claudians Beschreibung von Aponus (Abano Terme bei Padua). Andere Gedichte von ihm haben 20 Verse.

Richard M. Meyer (*Die altgermanische Poesie nach ihren formelhaften Elementen beschrieben*, 1889, 73ff.) hat den Begriff der «typischen» Zahlen geprägt, die nach den Kulturen verschieden sind: Dreier-, Fünfer- und Zehnerreihe bei den Indern; 7, 12, 40 im Alten Testament; 17 und 50 bei den Iren. Es gibt also arithmetische Vorzugssysteme, die in archaischen Denkformen wurzeln. Neuere Forschung würde diese Andeutungen wesentlich bereichern und vertiefen. Hier kann darauf nicht eingegangen werden.

Die Antike empfing durch Pythagoras und seine Schule eine Zahlenmystik und Zahlensymbolik. Cicero lehrt im *Somnium Scipionis* (*De re publica* VI 12), sieben und acht seien vollkommene Zahlen (*plenus numerus*). Die antike Zahlensymbolik floß mit der christlichen zusammen[1]. Durch die Lebensjahre Jesu erhielt die Zahl 33 mystischen Sinn. Die Bibelallegorese ergründete die «mystischen» Zahlen der Bibel. Augustin hat viel darüber gegrübelt. Petrus fischte 153 Fische (*Joh.* 21, 11). Was bedeutete diese Zahl? Sie ergibt sich aus der Addition der Zahlen 1–17. Die

die Schlange (W. Meyer), sondern der Teufel (wörtlich nach *Ev. Joh.* 8, 44). Zahlreiche Digressionen in Fulcos Kreuzzugsgedicht (bei Duchesne z. B. 4, 896b und Beginn des 3. Buches). – *Ecstasis (= ectasis?)* für *excessus* gebraucht Fridegod (Raine I 159).

1 V. H. Hopper, *Medieval Number Symbolism* (New York, Columbia Univ. Press 1938) war mir nicht zugänglich.

Zahl 17 = 10 (die zehn Gebote) + 7 (der Heilige Geist). Die 153 Fische sind also die Gläubigen, die das Gesetz aus Liebe und nicht nur aus Furcht erfüllen. 53 kann aber auch als 3 mal 50 verstanden werden, wenn man 3 als Multiplikator auffaßt. Und was ist 50? Antwort: 40 + 10. 10 ist *plenitudo sapientiae*, da ja 7 die Schöpfung und 3 die Trinität bedeutet. 4 ist die Zahl der zeitlichen Dinge (Jahreszeiten, Winde, Weltteile). 40 ist also die zeitliche Kirche. 10 aber ist die Zahl der Belohnung. Also bedeutet 50 die zukünftige Kirche usw. (Nachweise bei P. Charles, *L'élément populaire dans les sermons de saint Augustin* in *Nouvelle Revue théologique*, Löwen, 79, 1947, 619ff.).

Alle Zahlen, die in der Bibel genannt wurden, mußten einen geheimen Sinn haben[1]. Außerdem ist zu bedenken, daß zwei der sieben *artes liberales* – Arithmetik und Musik – Zahlen- und Proportionsverhältnisse behandelten, und zwar im Anschluß an die spätantike Tradition, wie sie bei Martianus Capella, Boethius, Isidor vorlag. Hrabanus Maurus empfiehlt die Arithmetik aus dem Grunde, weil sie die mystischen Zahlen der Bibel verstehen lehrt. Ein anonymes Gedicht der Karolingerzeit *De arithmetica* (*Poetae* IV 249f.) bringt folgende Deutungen. Die Einzahl ist = Gott; aber auch = *seminarium*, da sie die Zweiheit (*dyas, prima procreatio*) gebiert. Diese versinnbildet den Gegensatz von Gut und Böse, aber auch dessen Überwindung durch die zwei Naturen Christi. Der Dreizahl zugeordnet sind die Trinität, aber auch der dreifache Klang der Musik, die Dimensionen der Zeit, der *motus ternarius* der Seele. Eine vollkommene Zahl ist auch die Vierzahl, die mit den drei vorangehenden die Zehnzahl ergibt und im weiteren Fortschritt zu den Kombinationen 40, 100, 1000 usw. aufsteigt[2]. Ihr entsprechen die vier Jahreszeiten, die vier Gesichter der Cherubim, die vier Evangelien. 5 ist die Symbolzahl der Welt, zusammengesetzt aus der männlichen Trias und der weiblichen Dyas, gespiegelt in den fünf Weltzonen, den fünf Sinnen, den fünf Gattungen der Lebewesen (Mensch, Vierfüßler, Fische, Reptilien, Vögel)[3]. Und so geht es weiter über die Sechs (*sex officia naturalia*), die Sieben (*pervirgo septenarius*) mit den sieben Lebensaltern[4], die Acht (*perfectus octonarius* = Kubus), die Neun (mit Musen, Sphären, Engelchören) zur Zehn. Diese Probe kann eine Vorstellung von dem Wissenssystem des frühen Mittelalters vermitteln: vor der Geburt der Scholastik. Profanes Schulwissen und *doctrina sacra* sind ungetrennt. Das Wissen besteht aus tradierten und memorierten Stoffmassen. Noch fehlen Kraft und Trieb, es zu durchdringen. Die Symmetrien und Entsprechungen der Grundzahlen täuschen eine Scheinordnung vor, die als heilig geglaubt wird. Alle *artes* stammen zwar aus Gott, sind also gut. Dennoch ist die Wissenschaft von der Zahl ihnen allen überlegen. Denn das Schöpfungswerk, der Rhythmus der Zeit, der Kalender, die Gestirne sind in der Zahl begründet. So lehrt Agius von Corvey in einem komputistischen Gedicht (*Poetae* IV 937f.; vgl. *Poetae* IV 1076, 9)[5].

Was ich hier zusammengetragen habe, um dem Leser eine Anschauung von mittelalterlicher Zahlensymbolik zu geben, kann als ein Sammelsurium von Kuriositäten wirken. Es steht aber etwas ganz anderes dahinter. Jeder Leser mittellateinischer Texte weiß, daß wenige Bibelsprüche so oft angeführt und anspielend verwendet werden wie der Satz aus der *Weisheit Salomonis* 11, 21: *omnia in mensura et numero et pondere disposuisti.* Ich gebe nur ein Beispiel aus der *Praedicatio Goliae*[6]:

1 Sie werden behandelt in Isidors Schrift *De numeris* (*PL* 83, 179ff.) z. T. im Anschluß an Martianus Capella §§ 731ff.

2 Ausführlich handelt Rodulfus Glaber *De divina quaternitate* am Eingang seines Geschichtswerkes (Prou S. 2ff.).

3 Nimmt man die Steine hinzu, so ergeben sich sechs Seinsstufen; so in der *Fecunda ratis* (Voigt S. 231, mit Nachweisen aus Augustin und Gregor).

4 Sieben Stufen der Heiligung werden unterschieden (*Poetae* IV 282, 132ff.). Über die Siebenzahl vgl. auch Aldhelms Brief an Acircius.

5 Nachweise zur Zahlensymbolik findet man *Poetae* III 799 unter dem Stichwort *allegorica de numeris*.

6 Th. Wright, *The Latin Poems commonly attributed to Walter Mapes* 1841, 32 Str. 8. – Strecker rechnet den

Creatori serviunt omnia subjecta,
Sub mensura, numero, pondere perfecta.
Ad invisibilia, per haec intellecta,
Sursum trahit hominem ratio directa.

Das Weisheitsbuch ist vermutlich im 1. Jahrhundert v. Chr. in Alexandria entstanden. «Der durch und durch jüdische Kern ist doch mit allerlei dem Griechentum oder besser dem hellenistisch-ägyptischen Synkretismus entlehnten Zügen ausgeschmückt, die gelegentlich auch den Kern selbst nicht ganz unberührt gelassen haben» (OTTO EISSFELDT, *Einleitung in das Alte Testament*, 1934, 656). Ist der in Kap. 11, 21 ausgesprochene Gedanke als griechisch oder als synkretistisch anzusehen? Das kann für uns außer Betracht bleiben. Von größter Bedeutung aber ist der Nachweis von HERMANN KRINGS, daß der *ordo*-Gedanke des mittelalterlichen Weltbildes aus diesem einen Bibelwort entwickelt ist[1].

Durch das Bibelwort war die Zahl als formbildender Faktor des göttlichen Schöpfungswerkes geheiligt. Sie gewann metaphysische Dignität. Das ist der großartige Hintergrund der literarischen Zahlenkomposition.

Numero disposuisti. Die Disposition Gottes war arithmetisch! Durfte der Schriftsteller bei seiner Disposition sich nicht auch von Zahlen leiten lassen? Zur begrifflichen Klärung sei vorausgeschickt: 1) OTTO SCHUMANN hat als erster in der mittellateinischen Dichtung eine «Vorliebe für runde Zahlen» wie 50, 100, 200 usw. festgestellt (Kommentar zu den *Carmina Burana*, S. 76* Anm.). Wir behalten seinen Sprachgebrauch bei, wenn wir alle durch 5 oder 10 teilbaren Zahlen «Rundzahlen» nennen. Diese Rundzahlen können Symbolwert haben, brauchen es aber nicht. Meist haben sie nur eine ästhetische Bedeutung. 2) «Symbolzahlen» im engern Sinne nennen wir daher diejenigen Zahlen, die – wie 3, 7, 9 und viele andere – eine philosophische oder theologische Bedeutung haben. 3) Endlich muß beachtet werden, daß sowohl die Zahl der Verse wie die Zahl der Strophen in einem Gedicht, aber auch die Zahl der Kapitel in einem Buch oder der Bücher in einem Werk durch Zahlensymbolik bestimmt sein kann. 4) Neben der ernsten Zahlensymbolik gibt es eine literarische Zahlenspielerei. Das findet sich schon bei Ausonius (*griphus ternarii numeri* = Buch 16; Buch 18, Nr. 13 und Nr. 15). In diesen Gedichten werden die Eigenschaften der Zahlen 3, 6, 30 (diese Zahl als Dank für eine Sendung von 30 Austern) besungen. Auch im Mittelalter findet, wie wir sehen werden, neben der geistlichen Zahlensymbolik, die literarische Zahlenspielerei ihre Stelle.

Die Zahl 33 war durch die Lebensjahre Christi geheiligt. Augustins Schrift *Contra Faustum manichaeum* hat 33 Bücher, Cassiodors *Institutiones* haben 33 Kapitel. Das *Pantheon* des Gottfried von Viterbo hat 33 *particulae*. 33 Kapitel hat der *Ps. Turpin* (Text von CASTETS), ebensoviele und ein Schlußgebet der *Ackermann von Böhmen* (vgl. ARTHUR HÜBNER, *Kleine Schriften zur deutschen Philologie*, 1940, 206). 33 Abschnitte: Dantes Brief an Can Grande. Villon nennt den Namen Christi in Strophe 3 und 33 seines *Testament*. Nicolaus von Cues verfügte in seinem Testament, daß 33 alte Männer in dem von ihm gestifteten Spital verpflegt würden. 33 Strophen hat die 386 verfaßte Ekloge des Endelechius über das Rindersterben; das um 810 verfaßte Loblied auf Verona (*Poetae* I 119); ein Gedicht Walahfrids (*Poetae* II 367); eine von H. WALTHER veröffentlichte Satire auf den Klerus (*Hist. Vjft.* 28, 529); ein Gedicht des Archipoeta (MANITIUS Nr. 6). Einem frommen russischen Säufer wird geraten, «er möge, wenn ihn nach Schnaps verlange, 33 Jesusgebete sprechen» (R. v. WALTER, *Ein russisches Pilgerleben*, 1925, 42). Das gehört

Text zur Schule des Walter von Châtillon (*ZfdA* 64, 1927, 183). Nach WILMART ist Walter der Verfasser (*Revue bénédictine* 1937, 128).

1 KRINGS in *Dt. Vjft.* 18, 1940, 238. – Ausgeführt in der Schrift desselben Verfassers: *Ordo. Philosophisch-historische Grundlegung einer abendländischen Idee*, Halle 1941 (mir z. Zeit nicht zugänglich). – Vgl. GILSON, *Introduction à l'étude de saint Augustin* 157f. – Dürer wollte «aus Maß, Zahl und Gewicht mein Fürnehmen anfohen» (PANOFSKY-SAXL, *Dürers Melencolia I*, 1923, 67).

in das religiöse «Brauchtum». Aber die Kompositionszahl 33 stammt ursprünglich aus verwandter Denkweise.

Eine andere sakrale Symbolzahl ist 22. Hrabanus Maurus teilte seine Kompilation *De rerum naturis* in 22 Bücher, obwohl seine Quelle, Isidors *Etymologiae*, nur 20 Bücher zählt (wie Gellius und Nonius Marcellus). Anlaß zur Änderung war die von Hieronymus (*Praefatio in libros Samuel et Malachim*; abgedruckt bei F. STUMMER, *Einführung in die lateinische Bibel*, 1928, S. 237) vorgetragene Lehre, das Alte Testament habe entsprechend den 22 Buchstaben des hebräischen Alphabets 22 Bücher, *quibus quasi litteris et exordiis, in Dei doctrina, tenera adhuc et lactens viri iusti eruditur infantia.* 22 ist ein gutes Beispiel für eine Zahl, die an sich keinerlei Symbolwert besitzt. Sie erhält ihn erst durch den Zufall, daß das hebräische Alphabet 22 Buchstaben hat[1], und die daran anschließende Feststellung des Hieronymus, behält ihn dann und wird als Kompositionszahl verwandt. 22 Bücher hat Augustins *de civitate dei*. 22 Strophen haben in *Poetae* IV die Rhythmen p. 484 und p. 504. Allein in *Poetae* I finde ich Gedichte mit 22 Versen auf den Seiten 70, 76, 78, 103, 109, 251, 253, 273, 285, 320, 337, 338, 350, 522, 532, 583. Dieselbe Zahl haben der Prolog des *Waltharius*; das Widmungsgedicht des Williram von Ebersberg an Heinrich IV. (*ZfdA* 76, 63); der Prolog der *Retorimachia* des Anselm von Besate usw. «Biblische» Zahlenkomposition liegt auch vor, wenn ein Autor die Einteilung seines Werkes in zwei Bücher mit dem Hinweis auf die zwei Scherflein der Witwe begründet oder wenn Milo seine Amandusvita wegen der vier Evangelisten in vier Bücher einteilt (*Poetae* III 599, 25). So schreibt Ermenrich von Ellwangen ein Heiligenleben in zehn Kapiteln, weil der Heilige die zehn Gebote erfüllte (*MG Scriptores* 15, 163, 4). Abbo von St. Germain fügt den zwei Büchern seiner *Bella Parisiacae urbis* ein drittes mit völlig anderem Inhalt an, weil die Dreizahl Symbol der Trinität ist. Auch die Sechszahl ließ sich der biblisch-theologischen Spekulation einfügen. Es war ein origineller Gedanke Heirics von Auxerre, den kunstvollen Bau seiner Germanusvita auf diese Zahl zu gründen. Das Werk wird eingeleitet durch ein metrisches Gebet aus 19 Strophen zu 6 Versen. Es folgt eine *Allocutio ad librum* in 72 (= 6 mal 12) Versen. Das Werk selbst zerfällt in 6 Bücher. Die metrischen *praefationes* von Buch II–VI zählen 48, 32, 84, 48, 70 Verse. Die *praefatio* von Buch VI beginnt mit einem Lobe der Sechszahl und bespricht dann andere theologische Symbolzahlen (*Poetae* III 499ff.). Mit dieser reichen und mannigfaltigen Zahlenkomposition können sich wenige Werke des Mittelalters vergleichen. Ungefähr gleichzeitig vollendete Otfrid seine Evangeliendichtung. Er teilte sie in 5 Bücher ein, weil sie die 5 Sinne reinigen solle: so sehen wir schon in althochdeutscher Zeit das Übergreifen der Zahlenkomposition von der lateinischen auf die volkssprachliche Literatur.

Für die Strophenzahl werden auch Rundzahlen gerne gebraucht. Je zehn Strophen haben die Nummern 14, 63, 72 in Walahfrids Gedichten. Ein Rhythmus des Hrabanus Maurus (*Poetae* II 197ff.) umfaßt 100 Strophen zu 6 Versen, ebenso der Theophilus-Rhythmus (W. MEYER, *Ges. Abh.* I 123f.). Es kommen ferner Dichtungen vor, die aus drei Teilen zu je 50 Vagantenstrophen (= insgesamt 600 Versen) oder aus 25 Vagantenstrophen (= 100 Versen) bestehen (OTTO SCHUMANN, a. a. O.). Das *Liebeskonzil von Remiremont* hat 80 Strophen. In STRECKERS Ausgabe der *Moralisch-satirischen Gedichte Walters von Châtillon* (1929) finden wir Stücke mit 20 (Nr. 8), 25 (Nr. 18) und 30 Strophen (die Nummern 2, 4, 16). Unter den Gedichten des Archipoeta hat Nr. 9 (Zählung nach MANITIUS) 25 Strophen.

Endlich kann auch die Verszahl eines nichtstrophischen Gedichtes durch Zahlensymbolik bestimmt sein. Dieser Form der Zahlenkomposition ist in karolingischer Zeit besonders Walahfrid Strabo zugetan (*Poetae* II 275ff.). Die Mammesvita wird eröffnet durch eine *praefatio* von 24 und eine *oratio* von 20 Versen. Sie schließt mit einem Abschnitt von 60 Versen. Aus den übrigen Gedichten ergibt sich folgendes Bild:

1 Vgl. F. DORNSEIFF, *Das Alphabet in Mystik und Magie*, 1925, 73.

10 Verse: Nr. 59.
15 Verse: Nr. 60.
20 Verse: Nr. 28; 45; 51.
25 Verse: Nr. 50, 2[1].
30 Verse: Nr. 30; 56.
40 Verse: Nr. 6; 50, 1[1].
50 Verse: Nr. 24.
100 Verse: Nr. 38.

In Nr. 38 liest man am Schluß (*Poetae* II 390, 97): *Dat decies denos vilis tibi denique versus Strabo...* und in Nr. 5 (p. 355) ähnliches. Ganz abseits scheint aber ein bisher noch nicht erwähntes Gedicht von Walahfrid zu stehen, das 84 Verse zählt. Wir würden das für einen Zufall halten – wenn Walahfrid nicht am Schluß erklärte, er habe dem kaiserlichen Empfänger ebensoviele Verse gewidmet (*Poetae* II 415, 83f.) wie die Prophetin Anna bei Christi Geburt Lebensjahre zählte (*Lucas* 2, 37). In einem Sechser-System, wie Heiric es handhabt, kann 84 als gewöhnliche Symbolzahl (6 mal 14) vorkommen. In Walahfrids Gedicht aber steht 84 als eine durch Erwähnung in der Bibel geheiligte Zahl da, und wenn Anna 83jährig gewesen wäre, so hätte der Kaiser ein Gedicht von 83 Versen bekommen. Dabei ist zu beachten, daß dem Lebensalter der Anna an sich kein heilssymbolischer Sinn innewohnt. Wir dürfen allerdings vermuten, daß die patristische Bibel-Allegorese auch diese Zahl moralisch ausgelegt hat[2], aber eine innere Beziehung zwischen solcher Auslegung und dem Gehalt des Gedichtes liegt nicht vor. Walahfrid hat die «biblische Zahl» hier nur als äußeren Rahmen und Abschluß gebraucht, wie sonst die Rundzahlen. Spielerei mit Rundzahlen liebt Sedulius Scottus. In einer 22 Verse zählenden Epistel wünscht er (*Poetae* III 183f., Nr. XVI) dem Adressaten Vulfengus «zwölffaches Heil», weil die Zwölf an die Apostel erinnert. Die Namen Sedulius und Vulfengus endigen beide auf *us*, weil beide von Jesus geliebt werden. Vulfengus ist dreisilbig: er wird von Gott dreifach geliebt. Sedulius ist viersilbig: das deutet auf die Evangelien. Bisweilen werden Rundzahlenkompositionen biblisch begründet. Einem Gedicht auf die Jungfrau Maria in 100 Versen (50 Distichen) fügt Hincmar von Reims die Erklärung an: *hanc autem suprascripti libelli subnexionem centum versibus constare disposui, quoniam decalogi denarius per se multiplicatus in centenarium surgit* (*Poetae* III 412). Ähnlich begründet Eugenius Vulgarius die Abfassung eines Gedichtes von 12 Versen (*Poetae* IV 412, Nr. II)[3]. In ottonischer Zeit beklagt ein unbekannter Dichter den Tod eines Pfauen in 33 Versen (*Poetae* V 2, 382). 1033 schrieb Wipo 100 Verse über die unmäßige Kälte des Winters. Eine anonyme Poetik aus St. Omer schließt (Vers 99f.): *Implevi numerum; Christo servite, valete; / Hoc iterans iterum verbum precor, opto, valete* (*Notices et Extraits* 31, 1, 135). – Rund tausend Verse wollte der Dichter der *Gesta Berengarii* auf sein Werk verwenden (*Poetae* IV 401, 206). – Einen Prolog von 100 Versen bringt Stephan von Bec im *Draco normannicus*. Dem 11. Jahrhundert gehört auch die Elegie des Wido von Ivrea mit 300 Versen an. Peter von Eboli widmete Heinrich VI. ein Gedicht über die Bäder von Puteoli in 36 Abteilungen zu 6 Distichen. Das Spiel mit der Zahl 6 ist hier ein Kompliment für den sechsten Heinrich, wie man auch aus dem *Liber ad honorem Augusti* (Vers 1572ff.) desselben Dichters sieht. Die Elegie des Henricus Septimellensis (verfaßt wohl um 1194) besteht aus 4 Abschnitten zu je 250 Versen, hat also 1000 Verse. In der neuen Ausgabe von Marigo (Padova, Draghi, 1926) sind es 1004 Verse. Aber die von Strecker als «merkwürdig» bezeichnete Ausgabe berücksichtigt nur italienische Handschriften. Aus dem Apparat ergibt sich, daß Vers 1003/4 später hinzugefügt sind. Auch dann sind noch zwei Verse zuviel. Mit voller Deutlichkeit ergibt sich das aus Vers 995 (Zählung Marigos):

Suscipe millenis citharam quam dirigo nervis.

Der neue Herausgeber hat diesen Hinweis übersehen.

[1] Nr. 50, 1 und 2 sind nach B. Bischoff nicht von Walahfrid (*ZRPh* 54, 21).

[2] Der Text legt das nahe, denn im Leben der Prophetin Anna werden zwei Siebenerperioden unterschieden: *annis septem* (V. 36), *annos octoginta quatuor* (V. 37) = 12 mal 7.

[3] Vgl. auch Giraldus Cambrensis Brewer I 362 und 363.

In Italien blieb die Rundzahlenkomposition beliebt. Albertino Mussato gibt seiner 12. Epistel 100 Hexameter, dem Gedicht über seinen 55. Geburtstag 50 Distichen. Als Dante von Giovanni del Virgilio eine lateinische Ekloge von 97 Versen erhielt, antwortete er in ebensovielen Versen, bedauerte aber bezeichnenderweise, daß Giovanni nicht drei Verse mehr geschrieben habe, um das Hundert vollzumachen (*Egloghe* 4, 42f.):

Et tria si flasset ultra spiramina flata,
Centum carminibus tacitos mulcebat agrestes.

Der Kardinal Gaietani Stefaneschi will die Geschichte der Päpste in 300, die Coelestins und Bonifaz' VIII. in «ca. 3000» Versen behandeln (Seppelt p. 4, 30 und p. 5, 9). Diese Rundzahlenkomposition, zu der auch der *Dekameron* gehört, wurde zu Tode gehetzt in den lateinischen Gedichten des Francesco Filelfo (1398–1481). Man «verdankt» ihm 10 Bücher Satiren, jedes Buch enthält 10 Satiren, jede Satire 100 Verse (*«Hecatosticha»*); ferner 10000 Verse Epigramme, eingeteilt in 10 Bücher; geplant waren noch 10 Bücher zu je 100 Oden zu je 100 Versen – doch wurde davon nur die Hälfte fertig. Juan de Mena, einer der spanischen Italianisten, brachte sein *Laberinto de Fortuna* (1444?) auf 297 Strophen. Nach seinem Tode wurden drei hinzugefügt. Das Werk geht daher auch unter dem Titel *Las trescientas*. In der Renaissance ist 100 als Kompositionszahl beliebt: 1489 Pacifico Massimi, *Hecatelegium*; 1582 Thomas Watson, *The Hekatompathia or Passionate Centurie of Love*; 1590 Spenser, *The Tears of the Muses*, mit 600 Versen. Pythagoreischer Zahlenglaube beseelte noch den Meisterdrucker Giambattista Bodoni. In der Vorrede zu seiner Ausgabe von Tassos *Gerusalemme Liberata* (1794) liest man: *Se fra noi ritornasse Pittagora o vivesse alcuno di sue misteriose dottrine veneratore e seguace, esulterebbe senza fallo nella santità de' numeri che fu da quel magno filosofo altamente predicata. Imperocchè, per tacer degli altri, chi non ammira la costante parsimonia del tre, cui si riducono nelle scienze e nelle arti, dopo lunghissimi esami e ben sostenuti paralleli, l'opere piu maravigliose ed i nomi eziandio de' piu sublimi pensatori, artefici e poeti? Platone, Archimede, e Neutono; Raffaello, Correggio, e Tiziano; Omero, Virgilio, e Tasso.* Der Klassizismus von 1800 konnte an solche prästabilierte Harmonie glauben. Aber zugleich verraten die Worte etwas von dem unbeirrbaren Sinn für Proportion, der Bodonis Drucke zu Kunstwerken macht.

Wir sahen, daß die römische Dichtung dem Mittelalter einige Vorbilder für Zahlenkomposition bieten konnte. Vielleicht kommen auch die Psalmen in Betracht. In der Vulgata gibt es 9 Psalmen zu 10 Versen, 4 zu 20 Versen und je einen zu 25 (*Ps.* 30) und zu 40 (*Ps.* 40) Versen. Dieser Sachverhalt, aber auch die oben besprochene Komposition im Anschluß an biblische Symbolzahlen, berechtigt uns, einen Antrieb zur mittelalterlichen Zahlenkomposition in der «Bibelpoetik» zu sehen. Die entscheidenden Gründe für die Verbreitung dieser Kompositionstechnik möchte ich aber einmal in der sakralen Auffassung der Zahl und sodann in dem Fehlen von anderweitigen Anweisungen zur *dispositio* sehen. Durch Anwendung der Zahlenkomposition erreichte der mittelalterliche Autor ein Doppeltes: ein formales Gerüst für den Aufbau, aber auch eine symbolische Vertiefung.

Die Reichweite der Zahlenkomposition erstreckt sich von Formen schlichtester Art (50 Hexameter, 10 Strophen, 4 Bücher usw.) bis zu kunstvollsten Gebilden. Ein solches ist die oben erwähnte Germanusvita des Heiric von Auxerre, aber auch Hucbalds *Ecloga de calvis*. Hier wurden verschiedene Zahlen kombiniert. Das Widmungsgedicht (*Poetae* IV 265f.) hat 54 = 9 mal 6 Verse, die Ekloge selbst 146 Verse. 146 + 54 = 200. Aber weiter! Die 146 Verse der Ekloge enthalten ein *exordium* und eine *conclusio* von je 3 Versen. Es bleiben 140 Verse = 14 Abschnitte zu 10 Versen. Da aber der erste Vers in allen 14 Abschnitten gleichlautet, also eine Art Refrain darstellt und die Funktion eines Trennungszeichens zwischen zwei Abschnitten erfüllt, bleiben für jeden Abschnitt 9 Verse übrig. Wir finden also in der Ekloge die Neunzahl wieder, die auch im Widmungsgedicht herrscht. Zur Zahl 14 ist endlich zu sagen, daß 14 = 2 mal 7. Man kann also in Hucbalds Komposition Rundzahlen (10, 200), aber auch Kombinationen von 3, 3 mal 3,

2 und 7 sehen. Die absichtliche Künstlichkeit solchen Aufbaus wird niemand bestreiten wollen. Ähnlich kunstvoll ist der Aufbau von Arnulfs *Deliciae cleri*. Der Hauptteil des Gedichtes besteht aus 12 Gruppen von je 24 Sprüchen. Zugleich kann man aber die Zahl 25 als Kompositionsprinzip feststellen (MANITIUS II 588). So kreuzen sich auch hier verschiedene Grundzahlen. Der Verfasser, wahrscheinlich ein französischer Mönch, ist auf das von ihm erdachte System nicht wenig stolz (*quedam lege sub poetica non absurde a nobis enucleata*, *RF* 1886, S. 216, 11).

Die im Vorstehenden behandelten Fälle von Zahlenkomposition sind in zufälliger Lektüre gesammelt. Systematische Inventarisierung würde zweifellos eine Fülle weiterer Beispiele zutage fördern. Immerhin erlaubt unser Material einige grundsätzliche Feststellungen: 1. Zahlenkomposition findet sich schon in der römischen Dichtung von der *Appendix Virgiliana* bis Claudian und Ausonius. 2. Zahlenkomposition kann sowohl die Verszahl wie die Strophenzahl wie die übergeordneter Einheiten (*particulae*, *libri* usw.) bestimmen. 3. Von Cassiodor bis Filelfo tritt Zahlenkomposition immer wieder in mittellateinischer Literatur auf. 4. Wo sie in den volkssprachlichen Literaturen des Mittelalters auftritt, liegt Übertragung des mittellateinischen Usus vor. So bei Otfrid – aber auch etwa bei Jorge Manrique, dessen berühmtes Gedicht auf den Tod seines Vaters 40 Strophen umfaßt, mit Einschnitten nach der 3. und 33. Strophe. Untersuchungen hierüber fehlen noch oder sind infolge mangelhafter Unterrichtung irreführend[1]. Aber schon aus dem Material, das wir jetzt überblicken, tritt klar hervor, daß die wundervolle Harmonie der Danteschen Zahlenkomposition der Abschluß und Höhepunkt einer langen Entwicklung ist. Von den Enneaden der *Vita Nuova* schritt Dante zu dem kunstvollen Zahlenbau der Göttlichen Komödie weiter: 1+33+33+33 = 100 Gesänge führen den Leser durch 3 Reiche, deren letztes 10 Himmel umfaßt. Triaden und Dekaden weben sich zur Einheit. Die Zahl ist hier nicht mehr nur äußeres Gerüst, sondern Symbol des kosmischen *ordo*.

1 So die von MAX ITTENBACH (*Deutsche Dichtungen der salischen Kaiserzeit*, 1937), der die zahlensymbolisch bestimmte Strophenzahl einiger deutscher Gedichte um 1100 für eine Besonderheit deutschen Kunstempfindens in der Salierzeit erklären möchte.

XVI.
ZAHLENSPRÜCHE

IN DER Weisheitsliteratur des Alten Testaments ist der «Zahlenspruch» beliebt[1], der etwa so beginnt: «Drei Dinge sind nicht zu sättigen, und das vierte spricht nicht: es ist genug!» (*Prov.* 30, 15). Diese Sageform ist im Orient kunstvoll ausgebildet worden. E. W. LANE[2] teilt eine arabische Beschreibung weiblicher Schönheit mit, die in neun Tetraden gegliedert ist: *Four things in a woman should be black, – the hair of the head, the eyebrows, the eyelashes, and the dark part of the eyes; four white, – the complexion of the skin, the white of the eyes, the teeth, and the legs; four red,—the tongue, the lips, the middle of the cheeks, and the gums; four round :—the head, the neck, the forearms, and the ankles; four long,—the back, the fingers, the arms, and the legs; four wide,—the forehead, the eyes, the bosom, and the hips; four fine,—the eyebrows, the nose, the lips, and the fingers; four thick,—the lower part of the back, the thighs, the calves of the legs, and the knees; four small,—the ears, the breasts, the hands, and the feet.* In *Tausendundeiner Nacht* heißt es mit einer Kürze, die unsere Neugier auf die Folter spannt: «Benutze stets den Zahnstocher, denn darin liegen zweiundsiebzig Vorzüge» (Übersetzung von ENNO LITTMANN I 656). Der arabische Dichter Chalef findet am Pferde 9 lange Teile, 9 kurze, 9 kahle, 9 bedeckte, 9 dicke, 9 dünne, 9 benachbarte, 9 getrennte; 8 breite, 8 spitze; 5 trockene, 5 feuchte, 5 vogelartige (GEORG JACOB, *Schanfaras Lamijat al-Arab*, 1915, S. 7).

Aus dem Orient drangen Zahlensprüche in Goethes *Divan* («Fünf Dinge» und «Fünf andere» im *Buch der Betrachtungen*).

Die Heimat dieser Ausdrucksform dürften Volksdichtung und Volksweisheit sein. Zählen, Abzählen, Aufzählen sind Mittel gedanklicher Orientierung. Über die Sophistik sagt USENER (*Kleine Schriften* II 272): «Am nächsten lag es der erwachenden Systematik, die Ungeübtheit des Denkens durch strenge Regelmäßigkeit des Baus auszugleichen. Und ihr mußte sich besonders die Dreizahl empfehlen». Die «Ungeübtheit des Denkens» sollte in viel primitiverer Form wiederkehren. Das ganze Mittelalter, von der Völkerwanderung bis zur Entstehung der Scholastik, ist eine große Lernzeit für das Abendland gewesen. Die Aufteilungs- und Memoriertechnik des Unterrichts bewirkte eine große Beliebtheit des Zahlenspruches und, allgemeiner, der Aufzählungstechnik. Paulinus von Pella teilte in seinem *Eucharisticon* die «zehn Zeichen der Unwissenheit» mit, Sedulius Scottus die «sieben schönsten Dinge» (*Poetae* III 159, XI). Die *Disciplina clericalis* des Petrus Alfunsi lehrt: *7 artes*, *7 probitates*, *7 industriae* machen die *perfecta nobilitas* aus (HILKA-SÖDERHJELM, Kleine Ausgabe 10f.). Der Verfasser eines Anstandskodex wußte, daß schon der weise Thales die sieben *curialitates* und sieben *rusticitates* in goldenen Lettern auf dem «Koloß» in Rom aufgezeichnet hatte[3]. Man kannte auch sieben Güter und sieben Übel der Liebe[4]. Eine Vorliebe für Zahlensprüche und ähnliches hat Salimbene. Er teilt (HOLDER-EGGER 219) einen französischen Spruch mit, nach dem ein guter Wein 3b und 7f haben soll (dazu NOVATI in *Giornale storico della letteratura italiana* 2, 1883, 344). Ein Prälat muß 3 positive und 3 negative Vorzüge haben (HOLDER-EGGER 121, 9). Salimbene zählt zehn *infortunia* Friedrichs II. auf und fährt fort: *istis possumus addere duo, ut duodenarium numerum habeamus* (344, 17).

Am häufigsten sind Dreierreihen (FARAL 153, §9):

> *Sunt tria quae redolent in carmine: verba polita,*
> *Dicendique color, interiorque favus.*

Der Paradiesapfel (*PL* 205, 946 B):

> *In pomo tria sunt: odor et sapor et color, immo*
> *His tribus allicitur ambitiosa caro.*

1 O. EISSFELDT, *Einleitung in das A.T.*, 1934, 92.
2 *Arabian Society in the Middle Ages*, 1883, 215f.
3 JOH. VON GARLANDIA, *Morale scolarium* 231.
4 P. LEHMANN, *Pseudoantike Literatur* S. 62, 434.

Häusliche Übel (ib. 946/7):

Asserit ut Salomon: tria sunt, confusio quorum
Excludit fragiles commodiore domo.
Haec tria sunt: fumus, aqua stillans, noxia coniux.
Sub palea granum spirituale latet.

Etappen der Liebe: *Sunt in amore gradus tres, triplex gratia; fundat*
Prima, secunda fovet, tertia firmat opus.

Nigellus Wireker über die Engländer (*SP* I 63):

Wessail et dringail, necnon persona secunda,
Haec tria sunt vitia quae comitantur eos.

Derselbe (ib. 54): *... tria sunt communia nobis:*
Votum, causa, solum; sit via quarta, peto.

Vier Geräusche einer Wildnis unterscheidet Calderón (Keil IV 587a): das Rauschen des Meeres, das Brausen des Windes, das Krächzen der Vögel, das Gebrüll der wilden Tiere:

Cuatro ruidos uniendo a solo un ruido
El mar, el aire, el canto y el bramido.

Zwei Viererreihen verknüpft Hildebert (*PL* 171, 1437 A):

Spernere mundum, spernere sese, spernere nullum,
Spernere se sperni, quatuor hec bona sunt.
Quaerere fraudem, quaerere pompam, quaerere laudem,
Quaerere se quaeri, quatuor hec mala sunt.

Das erste dieser beiden Distichen kommt mit leichten Varianten auch bei Hugo Sotovagina vor (*SP* II 222). Hildebert hat auch die «sieben Seelentätigkeiten» u. ä. metrisch behandelt (*PL* 171, 1437 Bff.). Auch Fünferreihen sind beliebt (vgl. Nigellus *SP* I 133). Matthaeus von Vendôme belehrt[1] über die Teile des Briefes:

Dictantis partes sunt quinque: salutat, amicat,
Auditum narrat, postulat arte, tacet.

Für Studenten und Professoren gilt die Mahnung:

Quinque sacre claves dicuntur stare sophie;
Prima frequens studium, finem nescitque legendi.
Altera: que relegis memori committere menti.
Tertia: que nescis percrebra rogatio rerum.
Quarta est verus honor sincero corde magistri.
Quinta iubet vanas mundi contempnere gazas.

Eine Sechserreihe[2]: *Si sapiens fore vis, sex serva que tibi mando:*
Quid loqueris, et ubi, de quo, cur, quomodo, quando.

Besonders beliebt ist die Aufzählung in Sentenzensammlungen, so etwa im *Florilegium Gottingense* (*RF* III 281 ff.) und in des Egbert von Lüttich *Fecunda ratis*. Die von Augustin und Gregor vorgetragene sechsfache Stufung des Seienden wird von Egbert in zehn Hexametern gebracht (S. 231),

1 Jakob Werner, *Beiträge zur Kunde der lat. Literatur des MA.s*², 1905, Nr. 28. – Andere Fassung bei Egbert von Lüttich, *Fecunda ratis* p. 229.

2 Wright, *Latin Poems... attributed to Walter Mapes* p. 46 Anm.

ebenso die sieben Arten der Sündentilgung, aber auch die zehn Arten der Körperausscheidungen (S. 186) und (S. 187) die fünf «Punkte» der Liebe:

Compages flagrantis quinque feruntur amoris:
Visus et alloquium, contactus et oscula amantum:
Postremus coitus, luctati clausula belli:
His in honore suo poterit desistere spado,
Ni temptare suum mavult post cepta pudorem.

Dieser Zahlenspruch verlangt eine besondere Behandlung. Die Quelle ist der vielgelesene Terenz-Kommentar des Aelius Donatus, wo es zu *Eunuchus* IV 2, 10 heißt: *quinque lineae sunt amoris, scilicet visus, allocutio, tactus, osculum sive suavium, coitus*[1]. Dieselbe Aufzählung (aber *partes* statt *lineae*) hat Porphyrio zu Horaz *Carm.* 1, 13, 15. Sie kehrt gnomisch wieder bei J. Werner, *Sprichwörter und Sinnsprüche des Mittelalters* Nr. 60:

Colloquium, visus, contactus, basia, risus:
Hec faciunt sepe te ludere cum muliere.

Aus dieser Schulweisheit wird dann Poesie. In der lateinischen Liebesdichtung des Mittelalters wird diese Fünfzahl häufig verwandt. Sie kam dem Geschmack an Aufzählungen aller Art, aber auch an erotischen Verstandesspielen entgegen. Ich möchte das Thema durch Mittelalter und Renaissance verfolgen und beginne mit dem vielerörterten[2] «Maneriusgedicht», das vor 1168 entstanden sein muß:

Surgens Manerius summo diluculo
Assumsit pharetram cum arcu aureo,
Canesque copulans nexu binario
Silvas aggreditur venandi studio.
Transcurrit nemora saltusque peragrat,
Ramorum sexdecim gaudens cervum levat,
Quem cum persequitur, dies transierat,
Nec sevam bestiam consequi poterat.
Fessis consociis lassisque canibus
Dispersos revocat illos clamoribus,
Sumensque buccinam resumtis viribus
Tonos emiserat totis nemoribus.
Ad cuius sonitum erilis filia
Tota contremuit itura patria,
Quam cernens iuvenis adiit properans:
Vidit et loquitur, sensit os osculans;
Et sibi consulens et regis filie
Extremum Veneris concessit linee.

Die letzte Zeile setzt die Kenntnis der *quinque lineae* voraus. Aus den Liebesliedern der *Carmina Burana* kommen in Betracht:

1. *Visu, colloquio*
Contactu, basio
Frui virgo dederat;
Sed aberat
Linea posterior
Et melior
Amori. (*CB* 72, 2a).

1 Vom germanistischen Standpunkt behandelt von Karl Helm *GRM* 1941, 236 ff.

2 Raby in *Speculum* 1933, 204 ff.

2. *Volo tantum ludere,*
Id est: contemplari,
Presens loqui, tangere,
Tandem osculari;
Quintum, quod est agere,
Noli suspicari. (*CB* 88, 8.)

3. Aus einer Beschreibung Amors (*CB* 154, 6ff.):

Mittit pentagonas nervo stridente sagittas,
Quod sunt quinque modi, quibus associamur amori:
Visus; colloquium; tactus; compar labiorum
Nectaris alterni permixtio, commoda fini;
In lecto quintum tacite Venus exprimit actum.

Aus der lateinischen Dichtung dringt das Thema in die volkssprachliche der Romanen. In einer allegorischen Canzone des Troubadours Guiraut de Calanso werden fünf Tore zum Palast der Liebe erwähnt: «Zu ihrem Palast, wo sie ruht, gibt es fünf Tore, und wer zwei öffnen kann, durchschreitet leicht die drei (anderen), aber er kann schwer wieder hinauskommen; und in Freuden lebt derjenige, welcher darin bleiben kann; und man steigt dort hinauf auf vier sehr glatten Stufen; aber kein gemeiner und ungebildeter (Mensch) kommt dort hinein, denn (diese Menschen) werden bei den Treulosen in der Vorstadt untergebracht, welche mehr als die eine Hälfte der Menschheit umfaßt» (Übersetzung von W. ERNST, *RF* 44, 340). Diese Fünfzahl bezieht sich wohl kaum auf Augen, Ohren, Mund[1] (2+2+1), sondern auf die *lineae*. Davon zu trennen ist Rosenroman 907ff.: *Dous Regarz* trägt zwei Bogen und zehn Pfeile, von denen fünf schön sind (*Biautez, Simplece, Franchise, Compaignie, Biaus Semblanz*), fünf häßlich. Jean Lemaire de Belges sagt dann in seinen *Illustrations de Gaule* I 25 (1510): *Les nobles poetes*[2] *disent que cinq lignes y a en amours, c'est à dire cinq poinctz ou cinq degrez especiaux, c'est asavoir le regard, le parler, l'attouchement, le baiser et le dernier qui est plus desiré, et auquel tous les autres tendent pour finale resolution, c'est celui qu'on nomme par honnesteté le don de mercy.* Clément Marot brachte die «fünf Punkte» in einen Zehnzeiler[3]. Ronsard erwähnt[4] sie als *les cinq pas* in dem Sonett 165 des ersten Buches der *Amours* (*Ha! Bel-Acueil...*). Nach Marot und Ronsard ist das Thema dann von vielen *poetae minores* der französischen Renaissance behandelt worden, denen wir nicht nachzugehen brauchen.

[1] So OTTO DAMMANN, *Die allegorische Canzone des G. de Calanso*, Breslau 1891, 69.

[2] Ist damit Terenz gemeint? G. DOUTREPONT, *Jean Lemaire de Belges et la Renaissance*, 1934, 404, nennt als Quelle zu dem Kapitel nur «Annius, XV, 116, 11, 40», d. i. Giovanni Nanni's (1432–1502) *Antiquitatum variarum volumina XVII cum commentariis Fr. Joannis Annii Viterbiensis.* DOUTREPONT hat den Pariser Druck von 1512 benutzt.

[3] PH. AUG. BECKER, *Clément Marot*, 1926, 278.

[4] Nur in der ersten Fassung, in der Ausgabe von BLANCHEMAIN I 95. Vgl. LAUMONIER, *Ronsard poète lyrique*, 1909, 514.

XVII.
NENNUNG DES AUTORNAMENS IM MITTELALTER

JULIUS SCHWIETERING hat seine Abhandlung *Die Demutsformel mittelhochdeutscher Dichter* (1921) mit einem Abschnitt *Die verhüllende Einkleidung des Autornamens* eröffnet. Die gänzliche Verschweigung des Autornamens, die häufig begegnet, führt er auf Vorschriften des Salvian, des Sulpicius Severus und anderer zurück, welche den Schriftsteller vor der Sünde der *vanitas terrestris* warnen. Nennt der Autor dennoch seinen Namen, so tut er es laut SCHWIETERINGS Nachweisen, «um durch die Fürbitte der Hörer und Leser Vergebung der Sünden zu erlangen», gelegentlich auch deshalb, weil er zugleich seinen Auftraggeber erwähnt. Namensnennung ohne Gebet oder verhüllende Bescheidenheitsformel scheint in der mittelhochdeutschen Literatur sehr selten zu sein. Dem 12. und 13. Jahrhundert hat es «noch an jeglicher Terminologie für Unsterblichkeit des Namens und Unvergänglichkeit des Dichterruhms» gemangelt (S. 16). Diese Feststellung, die für die mittelhochdeutsche Dichtung gilt, darf aber nicht verallgemeinert werden. Ich kann auch H. WALTHER nicht zustimmen, wenn er urteilt: «Die Einzelpersönlichkeit trat im Mittelalter hinter dem Stande ... fast völlig zurück; Autorenstolz, der den eigenen Namen mit der Dichtung fest verband, gedeiht erst recht in der beginnenden Renaissance, vorher findet er sich nur vereinzelt» (*GGA* 1932, 52). Die Klärung der Sache ist nicht so überflüssig, wie es scheinen könnte. Sie trägt zu unserer Kenntnis von der Selbstauffassung des mittelalterlichen Menschen bei.

Wie hatten es die antiken Dichter gehalten? Im griechischen Epos wird der Dichtername nicht genannt, «weil der Epiker nur wiedergibt, was ihm die Muse von alten Dingen verkündet hat» (W. KROLL, *Studien zum Verständnis der römischen Literatur*, 1924, S. 27). Im Lehrgedicht wird anders verfahren: Hesiodos nennt seinen Namen (*Theog.* 22) und macht Mitteilungen über seine Familienverhältnisse (*Erga*). Als «Siegel» prägt Theognis (19ff.) seinen Versen seinen Namen auf, um sie vor Diebstahl zu schützen; was dann Nachfolge fand. Virgil nennt sich und macht Angaben über sein Leben am Schluß der *Georgica* (IV 559ff.), schweigt aber über sich in der *Aeneis*. Die epische Anonymität wird von Statius am Schluß der *Thebais* durchbrochen. Zwar nennt er seinen Namen nicht, aber er spricht von seinem Werk, das vom Cäsar begünstigt und in den Schulen gelesen werde. Mit einer Anrede an sein Werk schließt Horaz das erste Buch der Episteln; ein fein ausgearbeitetes Selbstporträt ist angeschlossen. Die antiken Musterdichter scheinen also Nennung wie Verschweigung des Dichternamens zuzulassen. Ein Verbot der Namensnennung kommt, wie die von SCHWIETERING angeführten Texte zeigen, erst im Christentum zustande. Aber keineswegs immer und überall. Vieles, was wir christlich nennen, ist ja nur mönchisch. Juvencus erwartete, daß sein Gedicht die Zeiten überdauern, ja selbst beim Weltbrand unbeschädigt bleiben würde. Der eitle Sedulius spricht kokett von der «Energie seines regsamen Geistes». Er war im ganzen Mittelalter viel gelesen und stand noch um 1500 als *poeta Christianissimus* in hohem Ansehen. Daß er und Juvencus ihren Namen genannt hatten, wog die Verbote des Salvian u. a. mindestens auf.

Die Namensnennung zwecks Fürbitte finde ich zuerst bei Orientius (*Commonitorium* 416), später bei Milo (*Poetae* III 675, 1085). Eigenartig ist die Begründung der Namensverschweigung in einer Freundschaftsepistel (*Poetae* III 340, 17):

Ad finem nimias dicit tibi nostra salutes
Fistula, quas supra conticuit capite.
Mos manet in scriptis erga vitare priores
Has a subiectis, nomina ceu propria.
Blandiloquas ideo minime fuit ausa salutes
Offerre in prima fronte salutifera.

Die Anonymität wird hier also nicht religiös-moralisch, sondern durch Berufung auf Anstandsregeln begründet. Aber diese sind bekanntlich je nach der Umwelt sehr verschieden. Ein anderer Dichter derselben Zeit bringt am Anfang Grüße an, was der vorstehende Autor für unschicklich hielt, und will seinen Namen nur deshalb nicht nennen, weil er seine Verse nicht gut genug findet (*Poetae* III 366, Nr. 168). Ähnlich denkt Theodorich von Saint-Trond. Auf Wunsch eines Freundes hatte er die *Collectanea* des Solinus in Verse gebracht, aber unter der Bedingung, daß sein Name nicht genannt werde (*NA* 39, 161):

> 9 *«Parebo», dixi, «plus iussio posset amici.*
> *Tantum, quod scribo, penitus proferre caveto*
> *Deque meo titulis semper sit nomine mutus,*
> *Ne me verbosum, ne me testetur ineptum*
> *Et dignum poena, quod feci vile poema».*

Auch hier also wünscht der Dichter seinen Namen nicht aus Demut verschwiegen zu sehen, sondern weil er seine Leistung zu schlecht findet (Unfähigkeitsbeteuerung).

Ohne Begründung erklärt ein anderer Dichter (*ZRPh* 50, 89):

> *O mea carta, modo si quis de nomine querat,*
> *Dic: meus innoti nominis auctor erat.*

Wieder anders äußert sich Heiric von Auxerre über die Namensverschweigung in der prunkvollen *Allocutio ad librum*, die er seiner Germanusvita vorausschickte (*Poetae* III 437, 57ff.):

> *Qua frontem titulus praeordinabit,*
> *Nemo ONOMA praefixerit auctor:*
> *Germanus subeat prioris arcem*
> *Auspicii, is primordia signet.*
> *Hoc forsan poteris inerme vulgus*
> *Tempnere seu discrimina mille.*
> *Tanti nominis obicem proterve*
> *Vix ausint sprevisse phalanges.*

Der Autor läßt also an der Stelle, wo er normalerweise seinen Namen nennen würde, seinem Helden, dem hl. Germanus, gleichsam den Vortritt; aus Bescheidenheit, aber auch aus der Erwägung heraus, daß der Name des Heiligen das Werk vor Neidern beschützen werde.

Viel häufiger ist indes die Namensnennung. Im letzten Vers eines an Karl den Großen gerichteten Gedichtes nennt sich Josephus Scottus (*Poetae* I 156, 43). Diese Art der Namensnennung (Signatur im Schlußvers) finden wir auch bei Theodulf (*Poetae* I 538, 250) und bei Walahfrid (*Poetae* II 296, 60), beide Male mit dem Ersuchen um Fürbitte verbunden. Es fehlt bei Vulfinus von Die (*Poetae* IV 976, 395), bei Gislemarus (*Poetae* IV 1060), bei Walther von Speyer (*Poetae* V 63, 266), bei Carus (*Poetae* V 141, 960). Eigenartig äußert sich Bernardus Silvestris im Widmungsbrief seines Werkes *De mundi universitate*. Er betrachtet es als unvollkommen und hätte deshalb lieber seinen Namen verschwiegen, überläßt dann aber dem Adressaten Thierry von Chartres die Entscheidung. Im 12. Jahrhundert finde ich keine Beispiele von Verschweigung des Namens. Im Gegenteil! Sie wird sogar von einem Mönch ausdrücklich getadelt. Der Cluniacenser Petrus von Poitiers schreibt um 1140 in einem Widmungsbrief an den Abt Petrus Venerabilis von Cluny (*PL* 189, 47): *si quis autem adversum me indignatur quod nomine meo aliquid intitulare et libris vestris apponere ausus fuerim, sciat hoc non mea praesumptione, sed vestra, cui nefas duco contradicere, iussione factum esse. Ego vero cum in omnibus, tum etiam in hoc vobis obtemperare non dubito, non arrogantiae studio (quam semper a me longe faciat Dominus!), sed obedientiae devotione, praesertim cum sciam multos probatae religionis et humilitatis viros hoc idem de quibuslibet scriptis suis olim studiose fecisse. Quos certe magis in hoc quantulocunque opusculo nostro imitari affecto, quam quosdam nostri temporis scriptores, qui nescio qua vel cautela, vel imperitia ubique nomina sua supprimunt, incurrentes aprocryphorum scriptorum vecordiam, qui sive de falsitate, sive de haeresi redargui fugientes, nusquam propria vocabula praetulerunt. Non ergo me hinc aliquis ante tempus judicare, sed Deo et conscientiae meae me dimittat, et ipse, si voluerit, Ovidium sine titulo scribat* (*PL* 189, 47). – In dieser Zeit finden wir unverfälschten Autorenstolz. Ein Deutscher, der es unter Friedrich I. und Heinrich VI. in Italien zu Wohlstand und Ansehen brachte, Gottfried von Viterbo, schreibt (WAITZ p. 133, 7): *Nomen autem libri est panteon Gotifredi, sicut a Lucano Lucanus et ab Oratio Oratius* ... Gottfried stellt sich also recht selbstgefällig einem Horaz und Lucan zur Seite. Großsprecherisch ist auch die Begründung des Titels «Pantheon»: *ideoque hoc nomen huic operi satis convenire videtur, cum in hoc libro vetus testamentum cum novo et istorie latine cum barbaris et prose cum versibus sub uno volumine tamquam invicem pacificatae concordent.* Um 1196 zeichnet ein Italiener: *ego magister Petrus de Ebulo, servus imperatoris et fidelis, hunc librum ad honorem Augusti composui. Fac mecum, domine, signum in bonum ut videant me Tancredini et confundantur.* Dagegen galt es bei den italienischen Juristen jener Zeit als schicklich, den Namen zu verschweigen[1]. Doch betraf das nur juristische Schriften. Die Dichter der sizilianischen Schule, unter denen ja viele Juristen waren, nennen sich durchweg[2]. – 128 Geschichtswerke des deutschen Mittelalters (von 600–1400), deren Verfasser sich nennen, konnte LUDWIG STORBECK[3] namhaft machen. Davon fallen 11 in die fränkische Zeit, 15 in die der sächsischen, 17 in die der salischen Könige, 37 in die Stauferzeit usw. Die Untersuchung ergibt die Unhaltbarkeit der Ansicht, «daß das Mittelalter die Zeit des Typismus und Konventionalismus gewesen sei» (S. 71). – Schließen wir mit Dante. Eine berühmte Stelle des *Convivio* (I 2, 3) lautet: *non si concede per li retorici alcuno di sè medesimo sanza necessaria cagione parlare* ... In dem gelehrten Kommentar von BUSNELLI und VANDELLI (1934) wird zu dieser Stelle nichts beigebracht als zwei – nicht darauf passende – Zitate aus Thomas Aquinas, weil die Kommentatoren diesen Autor besonders genau kennen und zu der Vorstellung neigen, er sei in allem und jedem Dantes Hauptquelle gewesen. Das ist aber ein Vorurteil. Wenn Dante auf *li retorici* hinweist, meinte er damit gewiß nicht den Aquinaten, sondern eine *ars dictaminis*, die wir noch nicht identifizieren können. In § 13f. desselben Kapitels gibt Dante dann Ausnahmen zu: Augustin und Boethius durften sich nennen – wie Dante es in *Purg.* 30, 33 selbst tun wird.

1 E. KANTOROWICZ, *Kaiser Friedrich II.* Ergänzungsband 131f.
2 Nach französischem und provenzalischem Vorbild.
3 *Die Nennung des eigenen Namens bei den deutschen Geschichtschreibern des MA.s*, Diss. Halle 1910.

XVIII.
DAS «RITTERLICHE TUGENDSYSTEM»

Wilhelm Scherer schrieb am 13. November 1874 (*ZfdA* 18, 1875, 461): «Ich lese lieber kurzweilige sachen als langweilige und setze diesen geschmack auch bei meinen lesern voraus. Wenn es mir daher ungesucht gelingt, den ernst schwerfälliger erörterungen durch einige lustige bemerkungen zu mildern, so glaubte ich bisher, mir ein so unschuldiges mittel lebhafterer diskussion nicht versagen zu sollen». Er mußte indes erfahren, daß «die erbärmliche empfindlichkeit verletzter eigenliebe oder die verdammenswerte sucht, recht zu behalten um jeden preis» an seiner kurzweiligen Polemik Anstoß nahm. Aber sein Schlußwort lautet: «parteisachen gibt's nicht in der wissenschaft». Ähnliche Gedanken bewegten mich, als ich 1943 die folgende Abhandlung erscheinen ließ. Die Germanisten haben bisher dazu geschwiegen.

Vor mehr als einem Jahrhundert (1837) erschien der erste Band der von August Friedrich Pauly begründeten *Real-Encyclopädie der classischen Altertumswissenschaft* – eines seither vielfach erneuerten Monumentalwerkes. Schon damals war die Anschauung Gemeingut, daß griechische und lateinische Philologie, Epigraphik, alte Geschichte, Archäologie und verwandte Disziplinen Teilstücke einer umfassenden «klassischen» Altertumswissenschaft seien: eine Anschauung, die durch das Wirken von Chr. G. Heyne und Winckelmann, später von Friedrich August Wolf und August Böckh zum Siege gelangt war. Diese ihrerseits sahen mit Ehrerbietung zurück auf die Männer, «welche die Philologie im großen Stile historischer Wissenschaft gegründet haben, vor Allen auf Joseph Scaliger» (Ernst Curtius, *Unter drei Kaisern* 151). Im 20. Jahrhundert hat man vielfach der Altertumswissenschaft das wertsetzende Beiwort «klassisch» entzogen[1], aber sie selbst ist dem Vermächtnis ihrer Gründer treu geblieben. Diese universale, Philologie und Geschichte vereinende Auffassung der Antike ist ein schönes Vorrecht der deutschen Altertumsforschung geblieben und hat reiche Frucht getragen.

Von der Erforschung des Mittelalters kann das Gleiche leider nicht gesagt werden. Die Mittelalter-Forschung entstand im Zeichen der Romantik und hat die Spuren dieser Abkunft nie abgestreift. Altgermanisches Reckentum, Minnesang und Ritterzeiten – um sie wob die Romantik duftige Bilder. Die deutsche Erhebung von 1813 verschmolz sie mit dem nationalen Wollen einer neuen Jugend. Forscher, unter denen manche zugleich Dichter waren, stellten die Texte her und wirkten am Bilde deutscher Vergangenheit. Die modernen geschichtlichen Fächer und Methoden waren noch kaum angebaut[2]. Eine mittellateinische Philologie fehlte. Nur die klassische Philologie konnte Hilfe geben – etwa bei der Behandlung des Heldenepos. Das übernahm Lachmann. Eine universale, historisch gegründete Anschauung vom Mittelalter konnte unter diesen Umständen nicht entstehen. Was entstand, war die germanische und die romanische Philologie. Beide waren zwar in den Anfängen und dann noch lange vielfach verschwistert, haben sich aber im Verlauf der zwei letzten Menschenalter völlig verselbständigt, zugleich die Beziehung zum Mittellatein gelöst (wie dieses umgekehrt).

Die zahlreichen Idiome der volkssprachlichen Dichtung des Mittelalters zu beherrschen – Altnordisch und Provenzalisch, Keltisch und Toskanisch, Mittelhochdeutsch und Spanisch, dazu noch das Mittellatein – war nur den Wenigsten möglich. Eine vielsprachige Belesenheit, wie sie um 1900 W. P. Ker[3], in unseren Tagen noch Samuel Singer, so fruchtbar zu machen verstand, wird immer nur wenigen speziell Begabten erreichbar sein. Aber das ist ja auch nicht das Entscheidende.

1 Gercke und Norden, *Einleitung in die A.* – Dem von J. v. Müller begründeten Handbuch der «kl.» A. entzog sein Nachfolger Walter Otto das «klassische».

2 Die Grundlage zu den *Monumenta Germaniae historica* wurde 1819 gelegt. Der erste Band erschien 1826.

3 Vgl. sein kleines Meisterwerk *The Dark Ages* (1904).

Entscheidend ist die in allen Philologien des Mittelalters zu beobachtende Loslösung von dem tragenden Grunde der Geschichte; die Neigung, unbekannte Konkretheiten[1] durch inexistente Abstraktionen zu ersetzen. Loslösung von der Geschichte im weitesten Sinne: Volks-, Staaten-, Gesellschafts-, Wirtschafts-, Rechtsgeschichte; Philosophie- und Wissenschaftsgeschichte; Kirchengeschichte. Nur mit der Kunstgeschichte wird gerne Nachbarschaft gehalten – aber gerade diese Disziplin hat durch chronisch gewordene Stilanalyse den geschichtlichen Boden vielfach unter den Füßen verloren. Es gibt in Deutschland meines Wissens keine Zeitschrift, die dem Mittelalter als Ganzem und in allen seinen Erscheinungsformen gewidmet wäre – wie *Le Moyen Age*, *Studi Medievali*, *Medium Aevum* (England), *Speculum* (Amerika), das den Untertitel trägt: *A Journal of Mediaeval Studies*[2]. Es gibt weder in der Form eines periodischen Organs noch in der einer Bibliographie oder eines Handbuches ein gemeinsames Forum für die Forscher, deren Arbeit dem Mittelalter gilt. Vielleicht besteht nicht einmal das Bedürfnis danach.

Man komme nicht mit der bequemen Ausrede von der Spezialisierung. Das ist, wie man endlich einsehen sollte, ein Kinderschreck. Um 1900 war sie vielleicht eine Not. Aber seitdem hat die Technik und Organisation der wissenschaftlichen Arbeit so ungeheure Fortschritte gemacht, daß jeder Forscher sich mühelos über fremde Gebiete orientieren kann. Wir haben Bibliographien, Lexika, Indices, Forschungsberichte, Lehrbücher aller Art. Diese ganze große organisatorische Leistung – die natürlich noch unermeßlicher Verbesserung fähig ist – hat die Nachteile der vielbeklagten Arbeitsteilung praktisch wieder aufgehoben; ein Vorgang, der wenig bemerkt zu sein scheint. Gerade die Erträge weitestgehender Spezialisierung (wie z. B. der *Thesaurus Linguae Latinae*) haben die Bahn freigemacht für eine neue Universalisierung. Und diese Bahn sollte resolut beschritten werden.

Das Fehlen einer über die Fachzäune blickenden Mittelalterwissenschaft hat unsere Studien geschädigt, hat den Fortschritt und die Vertiefung unserer Einsicht gehemmt. Davon möchte ich etwas erzählen.

Da lebte einmal vor langer, langer Zeit ein Mann im «staufischen Raum», hieß Wernher von Elmendorf, war Kaplan seines Zeichens und verfaßte im Auftrag eines Probstes Dietrich ein moralisches Lehrgedicht. Einen Titel hat es nicht. Das war aber damals auch nicht üblich[3]. Was stand darin? Wilhelm Scherer[4] mag es uns sagen: *In der Absicht, den Menschen zu belehren, was er zu seinen Ehren bedürfe, stellt er eine Reihe sittlicher Vorschriften zusammen, die er nicht aus der Bibel, sondern aus einer Anzahl klassischer Schriftsteller gezogen hat, welche die Bibliothek jenes Probstes Dietrich enthalten haben muß: aus Sallust, aus Boethius, Seneca, Cicero, Juvenalis, Horaz, Ovid, Lucanus, Terenz, sogar aus Xenophon. Dagegen begegnet selten eine Berufung auf Salomo. Wernher motiviert diese Benutzung der Heiden ausdrücklich. Salomo stellt uns die Ameise zum Muster auf: soll ich aber von einem Würmlein Tugend lernen, so kann ich sie von einem Heiden noch viel eher abnehmen ... Von spezifisch christlichem Sinn ist nicht viel bei ihm zu spüren: keine Weltverachtung, keine asketischen Anwandlungen, kein Dringen auf Demut und Selbsterniedrigung; überall eine gesunde Weltlichkeit und Menschlichkeit ... Der Hauptgesichtspunkt bleibt immer die Ehre, die öffentliche Achtung ... Der Geist der Mäßigung durchzieht das Ganze ... Überall hat der Dichter die ritterlichen Kreise im Auge, zum Teil setzt er schon die französische Bildung voraus. Gegen die dumme Minne polemisiert auch er, aber nicht als ein Feind der Weltlust, sondern als ein Feind der Unvernunft und Übertreibung.*

So las man's 1875, dann, verkürzt, 1883 in Scherers großer *Literaturgeschichte*, die ein Hausbuch des gebildeten Bürgertums wurde. Es waren die Jahrzehnte, da man Villen in deutscher

1 Genauer gesagt: die eigene Unwissenheit.

2 Aber auch diese Zeitschriften – außer *Speculum* – verwirklichen nicht durchweg die im Titel angedeutete Universalität.

3 Die Gründe dieser Erscheinung untersuchte Edward Schröder in seiner Abhandlung «Aus den Anfängen des deutschen Buchtitels». Göttingen 1937.

4 *Gesch. d. dt. Dichtung im 11. u. 12. Jh.*, 1875, 124ff. Vgl. Scherers *Gesch. d. dt. Literatur* 222.

Renaissance baute, sie mit Makartbouketts schmückte und den Kulturkampf miterlebte. Jener freisinnige Kaplan, der gesunde Weltlichkeit lehrte, war kein Mucker gewesen. Aber bald nach SCHERERS vorzeitigem Tode erlitt Wernhers Ansehen einen Schaden, von dem es sich lange nicht hat erholen können. In Graz lebte und lehrte seit 1873 der Germanist ANTON E. SCHÖNBACH (1848–1911). Als Berliner Student hatte er bei dem großen MÜLLENHOFF gehört, sich aber als überzeugter Katholik an der «fast religiösen Verehrung» gestoßen, mit der MÜLLENHOFF «zu dem heidnischen Germanentum emporsah»[1]. Er plante ein großes Werk, das die Bedeutung des Christentums für die Bildung des deutschen Nationalcharakters darstellen sollte. Körperlich behindert, konnte er sich um so mehr seinem unersättlichen Lesehunger hingeben. Sein Biograph versichert, er habe «die 222 Bände»[2] von MIGNES *Patrologia Latina* nicht nur durchgeblättert, sondern genau studiert (was zu glauben jedem schwer fallen wird, der diese Monstre-Kollektion aus eigener Arbeitspraxis kennt). Jedenfalls gelangen ihm wertvolle Quellennachweise, besonders zur altdeutschen Predigtliteratur; auch zu den Minnesängern, deren gelehrte Bildung er aber wohl zu hoch veranschlagt hat. Bei MIGNE (171, 1003–56) fand er nun auch unter den Werken des ausgezeichneten Lateindichters und Predigers Hildebert von Lavardin einen Traktat, der *Moralis philosophia*[3] betitelt war – die Quelle zu Wernhers Gedicht (*ZfdA* 34, 1890, 55ff.). In Wernhers Angabe, daß Herr Dietrich

liz mich in sinen buchen
di selbe rede suchen

mußte Rede also als «Abhandlung, Schrift, Darstellung» verstanden werden. Versicherungen wie

alsus sagit daz buch

waren wörtlich zu nehmen[4]. Wernhers Leistung war ein Mittelding zwischen Übersetzung und Bearbeitung gewesen. «Allerdings» – schloß SCHÖNBACH – «seine eigenartige Stellung in unserer alten Literatur ist unwiederbringlich dahin». Um Wernher blieb es nun lange still. Da ließ 1919 GUSTAV EHRISMANN seine berühmt gewordene Abhandlung «Die Grundlagen des ritterlichen Tugendsystems» erscheinen (*ZfdA* 56, 137 – 216). Sie beginnt mit einer flüchtig skizzierten Geschichte der Ethik von Platon bis zum 12. Jahrhundert, die heute nach dreißig Jahren und dem Zuwachs unseres Wissens völlig veraltet ist. EHRISMANN insistiert besonders auf Cicero. In *De officiis* habe dieser sich an Aristoteles angeschlossen (fatal! er hat den Stoiker Panaitios und Poseidonios ausgeschrieben!). Das weitere muß ich im Wortlaut zitieren, denn es ist die böse Fehlerquelle, aus der sich tausend Rinnsale seit einem Vierteljahrhundert in die neuere Forschung ergossen haben. Es fängt ganz harmlos an:

These 1[5].

«Wie Aristoteles scheidet er (Cicero) die drei Werte: das höchste Gut, *summum bonum*, die theoretische Art der Pflichten, die sich auf den vollendeten und weisen Menschen beziehen (er

[1] Dies und das Folgende nach E. v. STEINMEYERS Nekrolog in BETTELHEIMS *Biographischem Jahrbuch* XVI (1914). – Doch vgl. die schöne Gedächtnisrede auf MÜLLENHOFF bei SCHÖNBACH, *Ges. Aufsätze*, 1900, 82.

[2] Es sind 222 Bände, von denen man aber vier Bände Indices abziehen darf. Einiges andere wohl auch! Denn dem germanistischen Quellenforscher vermögen Schriftsteller wie Marius Mercator, Fulgentius von Ruspe, Dionysius Exiguus, Arator, vermag auch die mozarabische Liturgie kaum etwas zu bieten. Damit wären weitere Bände eingespart. Und so ließe sich fortfahren...

[3] Genauer: *Moralis philosophia de honesto et utili*. Der Gebrauch des abgekürzten Titels hat, wie wir sehen werden, viel Verwirrung angerichtet.

[4] Solche Berufungen auf eine schriftliche Quelle werden bekanntlich meist als «fiktiv» abgetan.

[5] Ich numeriere die von mir bestrittenen Thesen EHRISMANNS, damit der Leser sich leichter zurechtfinden kann.

unterläßt indessen, wie Aristoteles, eine Untersuchung darüber); das sittlich Gute, *honestum* (die Tugenden), das praktische Pflichtverhalten des gewöhnlichen und einfach rechtschaffenen Mannes; endlich das Nützliche, *utile*, die äußeren Güter (S. 139)».

Leider alles falsch! Lassen wir Aristoteles auf sich beruhen. Aber daß Cicero eine Dreiheit von Werten (neuerdings als «die drei Wertgebiete» in zahlreichen germanistischen Abhandlungen ein Schein- und Schattendasein führend) lehrt, ist einfach nicht wahr. Nehmen wir die neuste Ausgabe von *De officiis* von ATZERT (Teubner 1923), mit sorgfältigem Index. Der Begriff *summum bonum* kommt auf den 172 Seiten der Schrift nur einmal vor (S. 3, 14ff.). Da steht (in der Übersetzung von R. KÜHNER): «wie dürfte jemand es wagen, sich einen Philosophen zu nennen, wenn er keine Lehren über die Pflicht vortrüge? Aber es gibt einige Schulen, welche durch die Begriffe, die sie vom höchsten Gut und Übel aufstellen, die ganze Pflicht umstoßen. Denn wer das höchste Gut so bestimmt, daß es keine Gemeinschaft mit der Tugend hat, und zum Maßstabe derselben nur eigenen Vorteil, nicht aber die Sittlichkeit nimmt, der dürfte, wenn er seinen Grundsätzen getreu bleibt und sich nicht bisweilen von seiner bessern Natur besiegen läßt, weder Freundschaft, noch Gerechtigkeit, noch Freigebigkeit üben können; tapfer vollends kann gewiß auf keine Weise derjenige sein, welcher den Schmerz für das höchste Übel hält, und ebenso wenig mäßig derjenige, welcher das sinnliche Vergnügen als das höchste Gut aufstellt. Obwohl dieses, wie ich gern zugebe, so sehr auf der Hand liegt, daß es keiner philosophischen Erörterung bedarf; so habe ich es dennoch an einer anderen Stelle erörtert. Diese Schulen nun dürften, wenn sie bei ihren Grundsätzen beharren wollen, schwerlich imstande sein, über die Pflicht irgend etwas zu sagen, und überhaupt können nur diejenigen Philosophen festbegründete, unwandelbare und der Natur entsprechende Vorschriften der Pflicht lehren, welche behaupten, die Sittlichkeit müsse entweder als das einzige oder als das vorzüglichste Gut um ihrer selbst willen erstrebt werden. Demnach gehört diese Lehre ganz eigentlich den Stoikern, Akademikern und Peripatetikern an».

Für Cicero ist also die Tugend *(honestas)* das einzige oder wenigstens das einzige um seiner selbst willen zu erstrebende Gut. Ein *summum bonum* außerhalb, gar oberhalb des *honestum* gibt es nicht, darf es nicht geben. Es gibt also nicht drei, sondern zwei «Wertgebiete», wenn man an diesem irreleitenden neukantischen Terminus festhalten will[1]: die Tugend, und unter ihr die äußeren Güter (Geburt, Schönheit, Gesundheit, Reichtum usw.). Nun sollen die vier Kardinaltugenden nach EHRISMANN durch Augustin zu «nur weltlichen Werten» degradiert worden sein, während die «drei Haupttugenden, Glaube, Hoffnung, Liebe... Grundbestandteile der Gottesverehrung» wären. Leider wieder falsch! Die vier Kardinaltugenden wurzeln, wie ein Historiker der Ethik uns belehrt, nach Augustin «in dem guten Willen, der uns von Gott verliehen ist»[2]. Viel tiefer führt aber E. GILSON in Augustins Denkweise ein[3]: die höchste Tugend ist die höchste Liebe *(summus amor)*. Die vier Haupttugenden können nur verstanden werden als Sonderformen der Liebe.

Das kann man Rezeption des antiken Tugendsystems durch die Kirche nennen, es ist aber mehr und anderes: Anverwandlung und Umformung. Sind wir soweit vorgedrungen, so werden wir folgenden drei Behauptungen EHRISMANNS, die sich S. 140 finden, unsern Glauben verweigern:

[1] Es handelt sich in Wirklichkeit um eine Güterlehre, wie das Altertum sie liebte, weil die herrschende Ethik eudämonistisch war. Um die Güter richtig einzuschätzen, mußte man sie klassifizieren und hierarchisch abstufen. Aus dieser Hierarchie ergab sich der Begriff des höchsten Gutes. Erst im Neukantianismus gibt es keine «Güter» mehr, die man «erstreben» kann, sondern nur noch «Werte», die man zu verwirklichen hat. Diese Werte existieren aber gar nicht; sie sind nicht, sondern sie gelten bloß. Die *utilia*, umgekehrt, sind höchst real, gelten bloß bei den Ethikern nicht viel.

[2] OTTMAR DITTRICH, *Die Systeme der Moral (Geschichte der Ethik)* II, 1923, 224. Nachweise S. 263.

[3] *Introduction à l'étude de saint Augustin*, besonders S. 168.

These 2.

«Erst durch die *Sentenzen* des Petrus Lombardus wurde das Siebenersystem als Gegenstand des Dogmas festgelegt».

These 3.

«Die Bedeutung, welche somit den vier Kardinaltugenden in dem kirchlichen Moralsystem zukommt, hat ihren Ursprung in Cicero und hängt zusammen mit dem wiedererstarkenden Ansehen, das seine Schriften seit dem 11. Jahrhundert gewannen»[1].

These 4.

«Nun ist auch die Trennung zwischen Moraltheologie und Moralphilosophie klar vollzogen. Sie wird bestimmt durch die Auffassung der drei Wertgebiete, die Aristoteles aufgestellt, Cicero dem Mittelalter überliefert und Augustinus in seine Scheidung von Gottes- und Weltstaat einbegriffen hat: die Lehre vom höchsten Gut, *summum bonum*, von Gott, gehört nur der Theologie an; die Lehre von den Tugenden, das *honestum*, fällt sowohl unter die Theologie als unter die Philosophie; die äußeren Güter, das *utile*, belangen allein die Philosophie».

Ich lege diese unhaltbaren Behauptungen des hochverdienten, aber in Philosophiegeschichte unbewanderten Mannes nur vor, eine Widerlegung ist überflüssig. Aber nun geht er weiter und spannt den großen Alanus ab Insulis in die Zwangsjacke des fiktiven Tugendsystems ein. Ich muß wieder wörtlich anführen, um das Übel bloßzulegen:

These 5.

«Die *moralis theologia* ist ein Teil der Glaubenslehre, des Dogmas, der *summa theologiae* (*«Fides»*, Alanus, MIGNE 210, 112f.); die *moralis philosophia* (*«Mores»*, Alanus) bildet die weltliche Wissenschaft der Ethik, *ethica* (S. 141)».

Leider werden wir damit wieder falsch berichtet. Schlagen wir die angegebene Stelle auf! Sie steht im 1. Kap. von Alans *Summa de arte praedicatoria* (er war ja ein berühmter Prediger). Er definiert die *praedicatio* als *morum et fidei instructio* und leitet aus dieser Bestimmung zwei Teile der Theologie ab (*PL* 210, 112 AB): *rationalis, quae de divinis scientiam prosequitur; et moralis, quae morum instructionem pollicetur.* Es gibt also eine rationale Theologie, welche die Erkenntnis des Heilswissens darbietet, und eine moralische Theologie, welche die sittlichen Fragen behandelt. Aus der ersten macht EHRISMANN, immer auf der Suche nach dem ritterlichen Tugendsystem, eine *moralis theologia*, aus der zweiten eine *moralis philosophia.* Und letztere wirft er nun wieder mit der *ethica* zusammen. All das sicher im besten Glauben, aber auch mit flagranter Verfälschung des Textes. Und mit welcher Unkenntnis des lateinischen Mittelalters! Denn EHRISMANN glaubt allen Ernstes: «Im mittelalterlichen Schulwesen wurde auch *ethica* betrieben, aber in dem *trivium* und *quadrivium* hatte sie keine Stelle»[2]. EHRISMANN scheint auch nicht zu wissen, daß die Morallehre einen Teil der theologischen Summa bildet, z. B. bei Thomas.

Nach diesem Rattenkönig von Mißverständnissen, Irrungen und Wirrungen sind wir reif für das Verständnis von ... Walther:

[1] Cicero im MA. Bei SCHANZ-HOSIUS, *Römische Lit. Gesch.* I⁴ (1927) 546 liest man: «Im MA. wurde Cicero mehr gepriesen als gelesen. Die Lektüre seiner Werke ließ nach; manche kamen in Vergessenheit, manche existierten in unvollständiger Gestalt... Das Wiederaufleben des Ciceronianismus ist mit dem Namen Petrarca verbunden». – Für eine Cicerorenaissance im 11. Jh. kenne ich keine Zeugnisse. – Noch eines hat EHRISMANN übersehen. Der große Vermittler antiken Erbes an das Mittelalter ist, wie wir wissen, Isidor von Sevilla. In seinem Hauptwerk, den *Etymologiae*, bespricht er auch die vier Kardinaltugenden (II 24, 5). Schon daher kannte sie das Mittelalter.

[2] Das Mittelalter wußte aus Isidor (*Et.* II 24, 3), daß die Griechen die Philosophie in Physik, Ethik, Logik einteilten. *Trivium* plus *quadrivium* war das ideale Programm der ma. Schule, wurde aber nur selten verwirklicht. Darüber hinaus noch Philosophie-Unterricht ? Reine Phantasie.

These 6.

«Das weltliche Tugendsystem also, das uns hier zu beschäftigen hat, beruht auf den vier Kardinaltugenden, dem *honestum*, und den Gütern, dem *utile* (die in *bona fortunae*, Glücksgüter, und *bona corporis*, körperliche Güter, zerfallen). Das gesamte sittliche Leben bewegt sich in den drei Wertgebieten des *summum bonum, honestum, utile.* Als Leitspruch aber einer Untersuchung über die ritterliche Tugendlehre kann wohl am passendsten die Übertragung vorangestellt werden, die Walther von der Vogelweide den drei Begriffen gegeben hat: *diu zwei sint êre und varnde guot, daz dritte ist gotes hulde* (8, 14. 16), und es wird sich im folgenden häufig Gelegenheit bieten, jene Dreiteilung in der höfischen Dichtung nachzuweisen (S. 141)».

Wir kommen auf Walther zurück. Aber vorher wenden wir uns noch einmal zu unserm thüringischen Kaplan Wernher von Elmendorf. Allzulange hatten wir ihn aus den Augen verloren. EHRISMANN bereitet ihm eine Auferstehung. Der 1875 sympathisch als Fortschrittler beurteilte, freilich auch als Kommunist verdächtigte[1] Kaplan wird unversehens zu einer markanten Figur: denn er hat ja die Grundlage des ritterlichen Tugendsystems verdeutscht. SCHÖNBACHS Drachensaat war aufgegangen, aber sie kehrte sich jetzt gegen den Sämann. Wernhers Stellung war keineswegs «unwiederbringlich dahin». Denn sein Name blieb nun verknüpft mit der *Moralis philosophia*. Man höre:

These 7.

«Die Wegstation für das Eindringen der Pflichtenlehre Ciceros in die deutsche ritterliche Morallehre bildet die bekannte *Moralis philosophia de honesto et utili...* Die *moralis philosophia* ist eine weltliche Sittenlehre im Gegensatz zur *theologia* bzw. *theologia moralis* und enthält keine ausgesprochen christlichen Gedanken (S. 142)».

Das war 1919. Aber die Abhandlung, der die Zitate entnommen sind, war ja nur eine Vorstudie zu dem imposanten Bau von EHRISMANNS *Geschichte der deutschen Literatur bis zum Ausgang des Mittelalters* – einem Werk, dessen Verdienste auch durch eine Kritik seiner geistesgeschichtlichen Voraussetzungen – oder auch nur einer derselben – nicht gemindert werden. EHRISMANN erörtert in dem Abschnitt über «die höfische Morallehre» (II 2, Erste Hälfte, S. 19ff.) zunächst die Begriffe *zuht, hövescheit, tugent, mâze*, Heldentum, Ehre, Minne. Dann (S. 23):

These 8.

«Die in der Minnedoktrin niedergelegte höfische Moraltheologie ist in den ritterlichen und gesellschaftlichen Verhältnissen begründet. Einiges hat sie auch aus der geistlichen Moralphilosophie entnommen. Man trifft aber noch ein anderes, an sittlichem Ernst jene höfische Minnelehre weit überragendes System, das die ethischen Werte abstuft als *gotes hulde, êre und guot* (Walther von der Vogelweide 8, 14). Diese Tugendlehre entspringt einem andern sittlichen Gedankenkreis als dem der höfischen Gesellschaft, sie ist eine Vereinigung religiöser und weltlicher Güter, von Moraltheologie und Moralphilosophie».

In diesen Sätzen werden lose aneinandergereiht die Begriffe 1. Minnetheorie, 2. höfische Moraltheorie, 3. geistliche Moralphilosophie, 4. die Tugendlehre Walthers. Diese vereinigt in sich 5. Moraltheologie und Moralphilosophie, womit doch wohl die «geistliche» (Nr. 3) gemeint ist. Aber diese fünf Begriffe werden leider von EHRISMANN nicht klar bestimmt und gegeneinander abgegrenzt. Dazu die Anmerkung:

These 9.

«Die Lehre von Gott als dem *summum bonum* gehört der Moraltheologie an. *Êre* entspricht in der mittelalterlichen weltlichen Morallehre, der Moralphilosophie, *moralis philosophia*, dem *honestum*. Die Moralphilosophie ist den lateinischen Schriftstellern, hauptsächlich Ciceros *De*

[1] Man könnte ihm, meinte SCHERER, «kommunistische Ideale» zutrauen (a.a.O. 125). Ebenso STEINMEYER in *ADB* 6, 59.

officiis entnommen. Sie wurde im Mittelalter in den Schulen gelehrt. *Honestum* ist die Rechtschaffenheit... das sind die vier Kardinaltugenden».

Diese Anmerkung macht die EHRISMANNsche Systematik noch unklarer. Denn wir erfahren nun, daß es 6. eine weltliche Moralphilosophie gibt. Wie sich diese zu Nr. 3 verhält, erfahren wir aber nicht. Wenn der Leser durch Vergleichung aller einschlägigen Stellen[1] sich Klarheit zu verschaffen sucht, findet er sich nur noch mehr verwirrt. Die *moralis philosophia* erscheint bald als geistlich, bald als weltlich, bald scheint sie eine Disziplin des scholastischen Lehrgebäudes zu sein, bald wiederum schrumpft sie auf den einen lateinischen Traktat zusammen, den Wernher übersetzte. Im Schlußband der *LG*[2] erscheint sie nur noch flüchtig als «Grundlage von Walthers Ethik» – allerdings mit einer wesentlichen Modifikation, was dem Verfasser nicht bewußt geworden zu sein scheint. Zu unserem Erstaunen lesen wir nämlich:

These 10.

«Grundlage von Walthers Ethik bilden die drei untereinander abgestuften Werte der *moralis philosophia: gotes hulde, êre und irdisch guot...* Die Umwelt, für die seine moralischen Betrachtungen berechnet sind, ist die höfische Gesellschaft. Im Mittelpunkt steht die *êre;* der mindere Wert ist das irdische Gut... Religiöse Sprüche sind selten (die Marienspräche gehören kaum Walther an)» (S. 250).

Man traut seinen Augen nicht. Hat der Verfasser seine eigene Lehre vergessen? In These 8 und 9 war gelehrt worden, das «erste Wertgebiet» *(gotes hulde)* gehöre der Moraltheologie, die beiden andern der Moralphilosophie an. Jetzt wird gelehrt, alle drei Wertgebiete gehörten der *moralis philosophia* an. Das ritterliche Tugendsystem scheint in dem systematischen Mißbrauch einer eigens zu diesem Zweck erfundenen Terminologie zu bestehen. – In EHRISMANNS Schlußband kommt es dann noch einmal vor, und zwar bei der Behandlung unseres Wernher von Elmendorf, dem nun aber doch der Vorwurf gemacht wird, er habe «den eigentlichen Sinn des lateinischen scholastischen[3] Werkes nicht ganz verstanden» (S. 307). Jedenfalls hat er in dem Buch das nicht gesehen, was EHRISMANN darin zu finden glaubte; und daraus mag sich der Tadel erklären.

Die Lehre EHRISMANNS vom ritterlichen Tugendsystem mit seinen drei Wertgebieten hat sich, soviel ich sehe, noch zu Lebzeiten des Autors innerhalb der Germanistik durchgesetzt. Sie ist ausgebaut und schematisiert worden. Ich habe das hier nicht zu verfolgen. Aber eines muß gesagt sein: die Rezeption dieser Lehre, die bis in die jüngsten Dissertationen hineinreicht, ist ohne Prüfung ihrer Grundlagen vollzogen worden. Und diese Grundlagen sind brüchig.

SCHÖNBACH nahm 1890 den Traktat *Moralis philosophia de honesto et utili* als Werk des Hildebert, versäumte aber nicht, im *AfdA* XVII (1891) mitzuteilen, daß B. HAURÉAU in seinen *Notices et Extraits* I, 1890, 100ff. nachgewiesen habe, Wilhelm von Conches sei «der würkliche Autor dieses centos», der «ein im Mittelalter vielgebrauchtes Schulbuch» gewesen und bis 1513 fünf-

[1] In demselben Band finde ich erwähnt: «das weltliche Moralsystem, die *moralis philosophia*» (S. 12); Hildebert von Tours und «seine weltliche Morallehre» (S. 13, dazu in Anm. Verweis auf SCHÖNBACH und die von ihm entdeckte Quelle Wernhers). Auf S. 157 steht, alle «ritterlichen Tugendsysteme» hätten «die gleiche gemeinsame Grundlage in dem *Honestum* der *Moralis philosophia*». S. 308, Anm. 1: «Aus der antiken Sittenlehre hat die *Moralis philosophia* des Mittelalters die *nobilitas animi* übernommen (Hildebert...)». Die *moraliteit* (in Gotfrids *Tristan*) lehrt den «Inhalt der *Moralis philosophia*; aber auch Gott gefallen: das ist Aufgabe der Moraltheologie; endlich auch die höfische *zuht*» (S. 311, Anm. 1). Erstaunlicherweise dann, ebenfalls über den *Tristan:* «Das religiöse Element des Gedichtes ist die *religio* der Moralphilosophie» (315/16). Endlich ist S. 312, Anm. 2 wieder von der «geistlichen Morallehre» die Rede.

[2] Diese Abkürzung braucht EHRISMANN selbst.

[3] Scholastik! Hier ist der Unsinn auf die Spitze getrieben: das Florileg aus antiken Autoren, in dem Kirche und Christentum überhaupt nicht vorkommen, ist aus dem «Humanismus des 12. Jhs.» zu verstehen, hat mit Scholastik nicht das geringste zu tun.

mal gedruckt worden sei[1]. Dies hat EHRISMANN noch zur Kenntnis genommen, obwohl er in seiner *LG* das Werk bald Hildebert, bald Wilhelm zuschreibt. Aber übersehen haben er und seine Anhänger, daß die mittellateinische Philologie inzwischen auch einiges getan hatte. Der schwedische Forscher JOHN HOLMBERG veröffentlichte 1929 «Das *Moralium dogma philosophorum* des Guillaume de Conches, lateinisch, altfranzösisch und mittelniederfränkisch» (Leipzig, bei Otto Harrassowitz). Diese Veröffentlichung, auf die wir später zurückkommen, brachte so viel Neues, daß die Erforschung des ritterlichen Tugendsystems unmöglich an ihr vorbeigehen konnte, nicht wahr? Leider, so müssen wir feststellen, konnte sie es doch. Indes das Versäumnis ließ sich vielleicht damit entschuldigen, daß es sich um einen mittellateinischen (freilich auch um einen mittelniederfränkischen!) Text handelte, und daß er nicht mehr *Moralis philosophia* hieß? Außerdem war die Arbeit in Schweden entstanden. Vielleicht war sie im amtlichen Geschäftsgang gar nicht zur offiziellen Kenntnis der Germanisten gekommen? Auch das trifft nicht zu. Im *Jahresbericht für germ. Philologie* 51 (1931), 282 war sie von H. WALTHER als «höchst verdienstvoll» kurz angezeigt worden. Einen Hinweis dieser Art kann man ja leicht übersehen. Aber auch das *Literaturblatt für germ. und rom. Philologie* 51 (1930) 332ff. brachte ja eine Anzeige, und zwar eine sehr eingehende und gehaltvolle, von OTTO SCHUMANN. Sie schloß mit dem Satze: «Der zuverlässige Text und Apparat, die Vollständigkeit der Quellennachweise und die sonstigen Beigaben... bieten endlich eine feste Grundlage für weitere Studien sowohl über das lateinische Original wie über das Verhältnis, in welchem die anderen vulgärsprachlichen Bearbeitungen, besonders die Wernhers von Elmendorf, zu ihm stehen». Die Germanistik ist dieser Anregung bisher nicht gefolgt (auch nicht H. TESKE, Thomasin von Zerclaere, 1933).

Aber EHRISMANN und seine Anhänger haben leider auch versäumt, was doch nahegelegen hätte, sich über die «Moraltheologie» und «Moralphilosophie» des 12. Jahrhunderts zu unterrichten – obwohl der 1926 erschienene dritte Band von O. DITTRICHS *Geschichte der Ethik* zuverlässige Auskunft und erschöpfende Belege bot. Freilich war mit DITTRICHS Urteil über die *Moralis philosophia* des W. von Conches nicht viel Staat zu machen. Er bezeichnete sie (S. 82) als eine völlig unselbständige Zusammenstellung von Moralvorschriften aus Seneca und Cicero. Aus seiner Darstellung der scholastischen Systeme ergab sich ferner, daß die Frühscholastik (vor 1200) keinerlei ethische Gedankengänge oder gar Systeme erzeugt hat, die irgendeinen Anhaltspunkt für die «drei Wertgebiete» boten. Ältere Autoren wie Alcuin, Hrabanus Maurus usw., lieferten ja nichts als Tradition und Excerpte. Sie beschränkten sich, wie ich es ausdrücken möchte, auf ein mehr oder weniger verständiges Aus- und Abschreiben, ein «Nachbuchstabieren» der Antike. Eigenes, Neues boten nur Anselm, Abaelard, Hugo von St. Victor. Aber dem ersten ging es wesentlich um die Freiheit des Willens und die *rectitudo* des Wollens, dem zweiten um Sünde und Gewissen (Hauptstellen II 694 und 710 der Ausgabe von COUSIN), dem dritten (der ein dezidierter Antihumanist war) um mystische Verinnerlichung. Petrus Lombardus, der Sentenzenmeister, sodann brachte, mindestens in der Ethik, kaum einen halbwegs selbständigen Gedanken[2]. Erst in der Hochscholastik (seit 1250), also in der Epoche, in der das Rittertum entartet und überholt war, findet man eingehende ethische Erörterungen, die an den «neuen Aristoteles» anknüpften. So DITTRICH[3]. Und was sagt uns die mittelalterliche

[1] Hat EHRISMANN die Arbeit von HAURÉAU eingesehen? Ich bezweifle es. Dort waren nämlich verschiedene hss. Titel des lat. Florilegs angegeben – an erster Stelle *Moralium dogma philosophorum*, wie die Schrift seit 1929 nunmehr offiziell heißt. Bei HAURÉAU findet auch die lose hingeworfene Bemerkung: *ce centon* (SCHÖNBACHS «Cento») *de maximes morales qui, devenu livre scolaire, a tant de fois été copié... et qui devait être, ayant eu tant de succès, imprimé dès le 15e siècle.* Das ist die schmale Grundlage der von EHRISMANN hartnäckig wiederholten Behauptung, das *Moralium dogma* sei als Schulbuch benutzt worden. Diese Behauptung ist eine unbewiesene Vermutung HAURÉAUS.

[2] J. N. ESPENBERGER, *Die Philosophie des Petrus Lombardus*, 1901, 1.

[3] Eine wichtige Ergänzung bietet A. HAUCK (*Kircheng. Deutschlands* IV 520).

Philosophiegeschichte? ÜBERWEG-GEYER (1928, S. 237 unten) tut die *Moralis philosophia* als nebensächlich ab. MAURICE DE WULF (*Histoire de la Philosophie médiévale* I⁶, 1934, 192) ebenso, nur etwas ausführlicher: *Le Moralium dogma philosophorum, attribué à G. de Conches par Hauréau, et qui pour d'autres est une œuvre dont l'auteur reste incertain, est un des rares traités de morale du haut moyen âge. C'est un ensemble de préceptes sans originalité, empruntés surtout à Sénèque (De beneficiis) et à Cicéron (De officiis). A leur exemple, l'auteur s'attache à des questions de détail, telles que la distinction de l'utile et de l'honnête, la description détaillée des vertus: il n'y faut pas chercher l'économie de la morale scolastique, et notamment rien n'y est dit de la fin dernière et de la moralité.*

Gewiß ein dürftiges Ergebnis – aber gerade dadurch heilsam. Denn es beweist, daß die von EHRISMANN hypostasierte mittelalterliche Moralphilosophie und Moraltheologie ein Hirngespinst ist. Die heutige katholische Wissenschaftslehre kennt eine Moralphilosophie und eine Moraltheologie, «die wissenschaftliche Darstellung der christlichen Sittenlehre nach Lehre und Praxis der katholischen Kirche». So lautet die Definition in BUCHBERGERS *Lexikon für Theologie und Kirche* VII (1935) 319. Ebenda erfahren wir, daß erst die Scholastik «von Anselm bis Duns Scotus» eine «Theologie des Glaubens und des Handelns» entwickelt hat (Sp. 320). Nun, was den Zeitraum von Anselm bis Petrus Lombardus (etwa 1060 bis 1160) betrifft, so sind wir ja schon durch DITTRICH orientiert. Eine Moraltheologie als Sonderdisziplin hat sich aber erst später entwickelt. «Immerhin» – immerhin! –, so heißt es weiter in dem angezogenen Artikel K. HILGENREINERS bei BUCHBERGER, «zeigen die großen theologischen Summen (des 13. Jahrhunderts!) schon gänzlich moralisch-theologische Abschnitte». Ihre Blüte erlebt die Moraltheologie aber erst im 16. und 17. Jahrhundert. Es gab also im 12. Jahrhundert und noch zu Walthers Zeiten weder eine «Moraltheologie» noch eine «Moralphilosophie». Das Allerabsurdeste aber ist die Vorstellung, das ritterliche Tugendsystem habe ein «Wertgebiet» aus der einen, zwei andere aus der anderen dieser den Zeitgenossen unbekannten Wissenschaften übernommen.

EHRISMANN hat aus dem Titel einer einzigen mittellateinischen Schrift, deren Autor unbekannt ist, erschlossen, es müsse im 12. Jahrhundert eine Sonderdisziplin und gar ein Schulfach (dies nach HAURÉAU) «Moralphilosophie» gegeben haben.

Aber um der von EHRISMANN supponierten Moralphilosophie auf den Grund zu kommen, müssen wir nun den Traktat näher ansehen, welcher der Ausgangspunkt dieser Konstruktionen geworden ist.

HOLMBERG hat der Ausgabe des lateinischen Textes 50 Hss. zugrundelegen können, davon 4 aus dem 12., 14 aus dem 13., 14 aus dem 14., 18 aus dem 15. Jahrhundert. Diese Verteilung legt die Annahme nahe, daß der Text erst seit dem 13. Jahrhundert seine Beliebtheit erlangte. Auch die ältesten Handschriften der französischen Bearbeitung datieren aus dem letzten Drittel des 13. Jahrhunderts (HOLMBERG S. 31). Der Text ist gegen MIGNE (dessen Druck eine stark veränderte und vielfach erweiterte Handschrift zugrunde lag) wesentlich verbessert. Als Titel hat HOLMBERG die Eingangsworte *Moralium dogma philosophorum* gewählt; dieser Titel erscheint schon in vielen Handschriften. Andere Titel, die nur in je einer Handschrift vorkommen, sind *Compendium morale, De moralitate, Moralis philosophia, Liber moralis philosophie, Liber philosophie de honesto et utili, Elegantiora verba moralium doctorum* usw. Schon diese Titelvarianten und das handschriftliche Überwiegen des HOLMBERGschen Titels zeigen, daß *moralis philosophia* hier nicht als Fachbezeichnung, sondern als ganz lose Inhaltsangabe zu fassen ist. Das Wort *philosophia* hat im Mittelalter die weiteste Bedeutung (vgl. Wolframs *Parzifal* 643, 14). Es umfaßt alles Wissen, alle Bildung, auch die Rhetorik und die Poesie. *Moralis philosophia* würde man am besten mit «Sittenweisheit» übersetzen.

HOLMBERG hat seiner Ausgabe einen Index vorausgesetzt, der es gestattet, Aufbau und Inhalt der Schrift mit einem Blick zu überschauen. Er hat ferner die Zitate ermittelt und gezählt. Von ihnen stammen 165 aus Ciceros *De officiis*, 16 aus anderen Schriften desselben; 92 aus Seneca;

12 aus Sallust, 5 aus Boethius, 104 aus Horaz, 40 aus Juvenal, 18 aus Terenz, 23 aus Lucan. Die Beliebtheit des Florilegs zeigt sich darin, daß es wiederholt ins Altfranzösische übersetzt oder bearbeitet wurde, aber auch ins Mittelniederfränkische und ins Isländische. Ein größeres Stück davon ging auch in Brunetto Latinis *Tresor* über. Das *Moralium dogma* besteht, wie HOLMBERG S. 14 sagt, «fast ausschließlich aus aneinandergefügten klassischen *loci communes*, die zum Teil in der eklektischen Moralliteratur des Mittelalters häufig wiederkehren». Was man an dem Buch fand, hat wohl am besten der Herausgeber des Pariser Druckes von 1511, Jodocus Clichtoveus, ausgesprochen: *iste (liber) nequaquam aspernandus est, de quatuor officiorum fontibus, secundum Stoicorum partitionem quas virtutes cardinales appellant, abunde disserens et preclaras probatissimorum auctorum... sententias ... colligens* (HOLMBERG p. 82). Die Verbindung von Tugendlehre und Klassikerstellen machte das Büchlein anziehend.

HOLMBERGS Ausgabe wurde der Anlaß zu einer Abhandlung von JOHN R. WILLIAMS (*The Authorship of the Moralium dogma philosophorum* in *Speculum* 6, 1931, 392–411). Er bringt weitere Angaben über Verbreitung und Benutzung des Buches, beweist, daß der Verfasser sich nicht identifizieren läßt und macht es sehr wahrscheinlich, daß es nicht für den Unterricht gedacht war, sondern auf Bestellung als Zusammenfassung der Morallehre bestimmter antiker Autoren gearbeitet wurde. Daraus würde sich der beschränkte Kreis der benutzten Quellen, der enge Anschluß an die antike Terminologie und das völlige Ignorieren von Kirche und Christentum erklären. WILLIAMS macht ferner darauf aufmerksam, daß das Buch Vorschriften für Jünglinge und Greise, aber auch für alle Klassen der Gesellschaft, Freie wie Unfreie, enthält. Nichts in seiner Anlage, so möchte ich hinzufügen, läßt es zum «Ritterspiegel» geeignet erscheinen. Wir hören zum Beispiel, daß Medizin und Baukunst ehrbare Berufe seien; der Kleinhandel schände, der Großhandel sei nicht zu verachten. Das Allerbeste aber sei der Landbau, wozu Horazens *beatus ille* zitiert wird (HOLMBERG p. 48). Dem Knecht wird geraten, alle Befehle auszuführen und nicht zu klagen (p. 59). Und wie steht es mit der *religio* der Moralphilosophie, die EHRISMANN in dem «religiösen Element von Gotfrids *Tristan*» wiederfand? Ich gebe OTTO SCHUMANN (a. a. O. 333) das Wort: «Dieser nichtchristliche, rein klassische Charakter ist für das ganze Werk besonders bezeichnend. Am stärksten kommt er zum Ausdruck in dem Abschnitt über die *religio*. Hier – und auch sonst – hat es der Kompilator nicht einmal für nötig gehalten, wenn in seinen antiken Vorlagen – und zwar nicht bloß bei Zitaten aus Dichtern, wo eine Änderung den Vers zerstört hätte – von «Göttern» die Rede war, dafür das christliche «Gott» einzusetzen». Endlich die «drei Wertgebiete»! Hier versagt unser Moralphilosoph gründlich. Er schlägt uns ein Schnippchen und erklärt – nach Cicero – das *honestum* sei zugleich ein oder das *utile* (HOLMBERG S. 69)! So sieht die «Grundlage des ritterlichen Tugendsystems» in Wirklichkeit aus.

Die kritische Nachprüfung der EHRISMANNschen Systematik führte uns von einem Zweifel zum andern. Wir haben gewissenhaft alle Thesen geprüft, fanden uns aber schließlich immer tiefer verwirrt, verirrt, genarrt. Was verlangt EHRISMANN von uns? Sollen wir glauben, daß unsere staufischen Dichter das in Frankreich um 1150 verfaßte *Moralium dogma* studiert haben? Daß sie Schulen besuchten, in denen die *moralis philosophia* obligater Unterrichtsgegenstand war? Haben EHRISMANN und seine Folger die Geschichte des mittelalterlichen Schulunterrichts befragt, über den man sich aus verläßlichen Werken belehren lassen kann? Oder haben jene Dichter privatim Wernher von Elmendorf gelesen? Aber der hatte ja das Wesen der Sache gar nicht erfaßt – so wenig, daß er über die Minne spottete, die doch auch eine Grundlage des Tugendsystems ist? Sobald wir solche direkten, indiskreten Fragen stellen, versagen die EHRISMANNschen Thesen, versagen die Autoritäten. Unsere Skepsis wird immer größer. Der fürchterliche Verdacht taucht auf: vielleicht hätten wir vom ritterlichen Tugendsystem nie etwas gehört, wenn nicht zufällig der Kaplan Wernher ein humanistisches Florileg bearbeitet hätte. Könnte es in einer Wissenschaft, die den Blick auf das Ganze des Mittelalters richtete und die sich kritischen Sinn bewahrt hätte, so zugehen?

Wenn wir EHRISMANN glauben sollen, würde ja eine Stelle aus Walthers bekanntem Reichstonspruch den Beweis liefern. Da wird die Dreiheit vorgeführt: *êre, varnde guot, gotes hulde.* Also die vielberufenen «drei Wertgebiete»! Die ältere Germanistik (die immerhin bis WILMANNS-MICHELS, 1924, reicht) fand freilich in dieser Dreiheit nichts Besonderes, führte sie nicht auf eine imaginäre Moraltheologie oder -philosophie zurück, sondern bewies aus Parallelstellen, daß es sich um höfische Gemeinplätze handle[1]. Dabei scheint mir aber eines übersehen zu sein: Walthers Vorliebe für «Zahlensprüche» (oben S. 501), das heißt für Aufzählung von 2, 3, 4 oder mehr Dingen, die in irgendeiner bedeutsamen Weise zusammengehören. Solche Aufzählungen gehören zum gnomischen Stil aller Zeiten und Völker, sind spontan-primitives Produkt reflektierender Volksweisheit, aber zugleich empfehlen sie sich jeder Form lehrhafter Intellektualität, sei's im Hellas der Sophisten, sei's im scholastischen Nordeuropa des Mittelalters. Es sind Urformen des Merkens und Lehrens. Die 150 Druckseiten der LACHMANNschen, von C. v. KRAUS erneuerten Ausgabe von Walthers Gedichten bieten diese Sageform auf Schritt und Tritt, so daß man sich wundern muß, daß die Erklärer nicht davon sprechen[2].

Walther liebt es, Begriffe paarweise zusammenzustellen und sie als Zweiheiten zu benennen:

47, 36 *Zwô fuoge hân ich doch, swie ungefüege ich sî:*
der hân ich mich von kinde her vereinet.
ich bin den frôn bescheidenlîcher fröide bî,
und lache ungerne sô man bî mir weinet.

Dazu WILMANNS II⁴ 205 «Wie wenig ich mich auch auf gute Lebensart verstehen mag, zwei Tugenden der Geselligkeit sind mir von klein auf eigen». Hier werden also verwandte Begriffe gepaart. Öfter bildet das Begriffspaar einen Gegensatz:

63, 36 *genâde und ungenâde, dise zwêne namen*
hât min frowe beide. die sint ungelîch:
der ein ist arm, der ander rîch.

So auch in: 93, 29 *Mîn frowe ist zwir beslozzen,*
der ich liebe trage,
dort verklûset, hie verhêret dâ ich bin.
des einen hât verdrozzen
mich nu manege tage:
sô gît mir daz ander senelîchen sin.
solt ich pflegen der zweier slüzzel huote,
dort ir lîbes, hie ir tugent,
disiu wirtschaft nœme mich ûz sendem muote,
und nœm iemer von ir schœne niuwe jugent.

Eine Steigerung dieses Kunstmittels besteht in der Verbindung zweier Paare:

63, 24 *friundinne ist ein süezez wort:*
doch sô tiuret frowe unz an daz ort.
Frowe, ich wil mit hôhen liuten schallen,
werdent diu zwei wort mit willen mir:
sô lâz ouch dir zwei von mir gevallen,
dazs ein keiser kûme gæbe dir.
friunt und geselle diu sint dîn:
sô sî friundin unde frowe mîn.

[1] WILMANNS II⁴ 72.
[2] In den maßgebenden Werken über Walther habe ich keine zusammenfassende Charakteristik und Analyse dieses Kunstmittels angetroffen. Nur bei WILMANNS findet sich neben manchem andern vieles Hierhergehörige unter der unglücklichen Rubrik «Parallelismus».

oder 13, 5 *Owê waz êren sich ellendet tiuschen landen!*
witze unde manheit, dar zuo silber und daz golt,
swer diu beidiu hât, belîbet der mit schanden,
wê wie den vergât des himeleschen keisers solt!
dem sint die engel noch die frowen holt.
armman zuo der werlte und wider got,
wie der fürhten mac ir beider spot[1]!

Dazu im selben Gedicht ein drittes Paar:

13, 19 *Owê wir müezegen liute, wie sîn wir versezzen*
zwischen (zwein) fröiden nider an die jâmerlîchen stat!

Dasselbe Verfahren in:

22, 18 *Swer houbetsünde unt schande tuot*
mit sîner wizzende umbe guot,
sol man den für einen wîsen nennen?
Swer guot von disen beiden hât,
swerz an im weiz unt sichs verstât,
der sol in zeinem tôren baz erkennen ...

22, 31 *er gouch, swer für diu zwei (gotes hulde unt êre) ein anderz kiese!*
der ist an rehten witzen blint.

Unterstrichen ist die Doppelpaarung durch *ouch zwô* in:

59, 14 *zwô tugende hân ich, der si wîlent nâmen war,*
scham unde triuwe:
die schadent nû beide sêre. schaden nû alsô dar!
ich bin niht niuwe:
dem ich dâ gan, dem gan ich gar.

59, 28 *Ich hân iu gar gesaget daz ir missestât:*
zwei wandel hân ich iu genennet.
nu sult ir ouch vernemen waz si tugende hât
(der sint ouch zwô), daz irs erkennet.
ich seit iu gerne tûsent: irn ist niht mê dâ.
wan schœne und êre.
die hât sie beide vollecliche. hât si? jâ.
waz wil si mêre?
hiest wol gelobt: lobe anderswâ.

Am beliebtesten sind natürlich Dreierreihen. Das hat seinen guten Grund in der noch uns geläufigen uralten Vorstellung, daß die Drei eine ausgezeichnete Zahl sei. Besonders werden Güterreihen gern in die Dreizahl gebracht, zum Beispiel «Wein, Weib und Gesang». Schon in der Antike sind «Güterternare», wie CARL WEYMAN sie genannt hat (*Beiträge zur Geschichte der christl.-lat. Poesie*, 1926), sehr beliebt, ebenso im Alten Testament, ebenso in mittellateinischer Dichtung. Walther brauchte diese gnomische Reihung von niemandem zu lernen. Bloßer Keim zu einer nicht ausgeführten Trias ist:

76, 4 *der wintersorge hân ich drî:*

Beispiel für die Trias: 84, 1 *Drî sorge habe ich mir genomen:*
möht ich der einer zende komen,
sô wære wol getân ze mînen dingen.

[1] Die Erklärer sind sich nicht einig darüber, ob das dritte Paar mit dem zweiten oder mit 1 und 2 identisch sei oder etwas Neues bringe.

iedoch swaz mir dâ von geschiht,
in scheid ir von ein ander niht:
mir mag an allen drin noch wol gelingen.
gotes hulde und mîner frowen minne,
dar umbe sorge ich, wie ich die gewinne:
daz dritte hât sich mîn erwert unrehte manegen tac
daz ist der wünneclîche hof ze Wiene.

Hier scheinen disparate Dinge aufgezählt. Wie soll *gotes hulde* in einer Linie rangieren können mit dem Hof zu Wien? Oder ist die Trias «gradualistisch» abgestuft? C. v. KRAUS hat wohl diese Schwierigkeit empfunden, denn er schreibt «Wenn Walther sagt, er sorge, wie er *gotes hulde*, seiner *frowen minne* und den *hof ze Wiene* gewinne, so meint er natürlich durch seinen ganzen Gesang, also durch religiöse Dichtung *(gotes hulde)*, durch Minnelieder *(mîner frowen minne)* und durch Sprüche auf Leopold; mit letzteren will er den Wiener Hof verdienen» (S. 328).

Ferner eine vielgequälte Stelle:

84, 22 *Ich traf dâ her vil rehte drîer slahte sanc,*
den hôhen und den nidern und den mittelswanc,
daz mir die rederîchen iegeslîches sagten danc.
wie könd ich der drîer einen nû ze danke singen?

Ein Güterternar, das wenig mit den «drei Wertgebieten» zu tun hat, finden wir in:

102, 25 *ez hât der tumbe rîche nu ir drîer stuol, ir drîer gruoz.*
(scil. von *wîsheit adel und alter)*
owê daz man dem einen an ir drîer stat nû nîgen muoz!
des hinket reht und trûret zuht und siechet schame.
diz ist mîn klage: noch klagte ich gerne mê.

Drei Mannestugenden, aus 2 + 1 zusammengesetzt (vgl. WILMANNS I² 360):

35, 27 *An wîbe lobe stêt wol daz man si heize schœne:*
manne stêt ez übel, ez ist ze weich und ofte hœne.
küene und milte, und daz er dâ zuo stæte sî,
so ist er vil gar gelobt: den zwein stêt wol daz dritte bî.

Drei Möglichkeiten des Sündigens:

87, 33 *Hüetent wol der drîer*
leider alze frîer.
zungen ougen ôren sint
dicke schalchaft, zêren blint.

Hier ist interessant, daß die Trias an Beicht- und Predigtpraxis (WILMANNS II⁴ 320) anknüpft[1]. Die Formel 2 + 1 = 3, die er gerne anwendet, hat Walther auch zu einem Scherz benutzt. Aus dem Ternar wird bloße Addition:

95, 11 *nû hât si mir bescheiden*
waz der troum bediute.
daz merket, lieben liute.
zwên und einer daz sint drî:
dannoch seit si mir dâ bî
daz mîn dûme ein vinger sî.

[1] Im Predigtstil ist die Einteilung des Stoffes in drei oder mehr Hauptpunkte zu allen Zeiten üblich. SCHWIETERING charakterisiert den Spruchdichter Walther als «Laienprediger» (*Die dt. Dichtung des Mittelalters* 247). Hat er die Zahlenschematik der geistlichen Predigt übernommen?

So wie sich die Trias zur Addition erniedrigen, so kann sie sich zur Trinität erheben, in der rätselnden Weise, bei der Walther nicht immer ganz glücklich ist:

19, 8 *dâ gienc eins keisers bruoder und eins keisers kint*
in einer wât, swie doch die namen drîge sint:

Hierher gehört denn auch das berühmte:

8, 11 *deheinen rât kond ich gegeben,*
wie man driu dinc erwurbe,
der keines niht verdurbe.
diu zwei sint êre und varnde guot,
das dicke ein ander schaden tuot:
daz dritte ist gotes hulde,
der zweier übergulde.
die wolte ich gerne in einen schrîn.

(Hier wieder die Vorstellung «Wertgebiete» verschlossen zu halten wie in 93, 29 *Mîn frowe ist zwir beslozzen;* auch die *arken* in 26, 8 gehören dahin.)

Bemerkenswert ist, daß zu der positiven Dreiheit eine wertwidrige Zweiheit tritt – sicher bewußte künstlerische Gestaltung:

8, 19 *jâ leider desn mac niht gesîn,*
daz guot und werltlich êre
und gotes hulde mêre
zesamene in ein herze komen.
stîg und wege sint in benomen:
untriuwe ist in der sâze,
gewalt vert ûf der strâze:
fride unde reht sint sêre wunt.
diu driu enhabent geleites niht, diu zwei enwerden ê gesunt.

Auch Triaden können verdoppelt werden[1] wie Dyaden: das wirkt reicher und nachdrücklicher. So:

83, 30 *der guoten ræte der sint drî:*
drî ander bœse stênt dâ bî
zer linggen hant. lât iu diu sehse nennen.
frum unde gotes hulde und werltlich êre,
daz sint die guoten: wol im der si lêre!
den möht ein keiser nemen gerne an sînen hôhsten rât.
die andern heizent schade sünde und schande.

Aber man kann mit Zahlenreihen noch viel mehr anfangen. Man kann die Zweiheit in eine Dreiheit übergehen lassen (Formel 2 + 1 = 3), aber auch die Dreiheit in eine Vierheit. Nämlich so:

85, 20 *mîn junger hêrre ist milt erkant, man seit mir er sî stæte,*
dar zuo wol gezogen: daz sint gelobter tugende drî:
ob er die vierden tugent willeclîchen tæte,
sô gienge er ebne...

oder so: 98, 26 *Vil maneger frâget*
mich der lieben, wer si sî,
der ich diene und allez her gedienet hân.

[1] Vgl. ein lateinisches Beispiel (*NA* 27, 199f., Nr. 4):
Sunt tria gaudia: pax, sapientia, copia rerum.
Sunt tria tedia: lis et inedia, ars mulierum.

sô des betrâget
mich, sô spriche ich «ir sint drî,
den ich diene: sô hab ich zer vierden wân.»

Nach demselben Schema kann eine 6 zur 7 werden wollen:

80, 3 *Sich wolte ein ses gesibent hân*
uf einen hôhvertigen wân:

Beispiel von Hybris (wie vielleicht auch das vorige)?[1].

Das wären zwanzig «Zahlensprüche». Es finden sich ihrer noch mehr bei Walther. Ich habe nur diejenigen ausgehoben, die mir besonders markant schienen, und habe versucht, sie systematisch zu ordnen. Damit soll folgendes bewiesen werden: 1. wie fest das Denken in Zahlenreihen in Walthers geistiger Natur verwurzelt war; 2. wie kunstvoll er es zu benutzen und zu variieren verstand; 3. wie die einzelnen Belege sich gegenseitig erhellen; 4. daß das Zahlenschema in seinen verschiedenen Formen für Walther und auch für das Verständnis Walthers mindestens ebenso wichtig ist wie der Inhalt der aufgezählten Güter- oder Übelreihen. Auf diesen Punkt lege ich besonderen Wert. Wenn man die Güterternare Walthers vergleicht, findet man, daß fast jedes von ihnen eine andere Trias von Rittertugenden oder Lebensidealen (der Hof zu Wien) enthält. Die vielbemühten Verse 8, 14ff. enthalten nur eine von diesen Triaden. Es scheint mir deshalb unzulässig, sie als die Grundlage des Waltherschen Tugendsystems zu bezeichnen. Diese Gewohnheit hat sich ja auch nur dadurch herausgebildet, daß man an das Phantom der von Ehrismann hingezauberten Moralphilosophie mit ihren drei «Wertgebieten» glaubte. Man freute sich, die drei «Wertgebiete» in einem von Walthers Kernsprüchen wiederzufinden. Nachdem sich aber das Ehrismannsche System als ein dichtes Gespinst vielfach verflochtener Irrtümer erwiesen hat, das wir nicht ohne Mühe entwirrt haben, ist die Meinung erlaubt, daß man jene Stelle nicht mehr als Abbreviatur von Walthers Tugendsystem, als seinen «kleinen Katechismus» gewissermaßen, betrachten sollte.

Das sogenannte Tugendsystem des Ritters ist wohl kaum ein System gewesen. Es enthält ethisch-ästhetische Kategorien weltlicher Art, die sich zum Teil lange vor dem Entstehen des Rittertums ausgebildet hatten: etwa die Mannentreue des Vasallen oder die «Freude» oder andere Prägungen der höfischen Minne, die man in Südfrankreich schon um 1100 besitzt. Daran anschließen läßt sich der Preis der *liberalitas (milte)*, den wir in unzähligen lateinischen Gedichten schon vor 1150 finden, ebenso in den Fürstenspiegeln des frühen Mittelalters, in den lateinischen Alexanderromanen usw. Das ist eine Herrschertugend antiker Herkunft, die aus sehr einleuchtenden wirtschaftlichen Gründen immer aktuell blieb. Vielleicht ist die verwandte Tugend der *clementia* damit zusammengeflossen. Natürlich traten zu diesen Elementen auch Lehrstücke der Kirche. Daß Walther mehrmals von *gotes hulde* spricht, ist so wenig verwunderlich, wie daß er zweimal von der Trinität spricht. Den ganzen Umkreis dieser Tugenden und Lebensideale auf ein dürftiges Schema zu bringen und aus einem lateinischen Florileg abzuleiten, scheint mir kein Gewinn. Den eigentümlichen Reiz des Ritterethos macht gerade das Schweben zwischen vielen teils nah verwandten, teils auch polaren Idealen aus. In der Möglichkeit dieses freien Ineinanderschwingens; in der Freiheit, sich innerhalb einer reichen, vielfältigen Güterwelt zu bewegen, lag wohl auch ein innerer Antrieb für die höfischen Dichter.

Nur die Zusammenarbeit der verschiedenen Mittelalter-Wissenschaften kann das kulturhistorische Problem des höfischen und ritterlichen Ethos lösen, wenn es lösbar ist. Der mittelalterliche Philolog muß die mittelalterliche Geschichtswissenschaft danach abfragen, was sie über die mittelalterlichen Standesideale, ihre konkreten politischen, militärischen, wirtschaftlichen Bedingtheiten mitzuteilen weiß.

1 Wilmanns bemerkt nichts hierzu; v. Kraus, S. 366, denkt an «eine Nasführung der Hörer ähnlich wie mit dem *drin wintersorgen* 76, 4».

Wichtige Aufschlüsse darüber bringt das 1935 erschienene Buch von Carl Erdmann *Die Entstehung des Kreuzzugsgedankens* (von mir angezeigt in Herrigs *Archiv* 169, 1936, 48ff.). Der Verfasser führt etwa folgendes aus: die alte Kirche lehnte Krieg und Kriegerberuf ab. Hier klaffte ein Widerspruch zwischen germanischer Lebenshaltung und christlicher Moral. Erst das 9. Jahrhundert bietet vereinzelte Zeugnisse für den Versuch eines Ausgleichs zwischen *militia Dei* und *militia saecularis*. Eine entscheidende Wendung bringt dann das cluniazensische Mönchtum. Namentlich in der Normandie hat es einen starken Einfluß auf den ritterlichen Adel ausgeübt. Die Kirchenreform des 11. Jahrhunderts hat neben dem Mönchtum und der Papstkirche auch das laikale Rittertum ergriffen. Seit der ersten Hälfte des 11. Jahrhunderts liegt die Führung auf diesem Gebiet bei Frankreich, «das dem Gedanken der Kirchenverteidigung, der kirchlichen Symbolik des Kriegerlebens und der wichtigen Verbindung mit dem Heiligenkult die entscheidende Fortentwicklung gibt» (S. 84). Doch ist die Idee des christlichen Rittertums und die ihm entsprechende Ethik des heiligen Krieges nicht vor der Mitte des 11. Jahrhunderts voll ausgebildet. Seit Leo IX. (1049–54) übernimmt das Reformpapsttum das neue Ideal. Durch das Bündnis zwischen den Normannen und der Kirche wird die Idee wesentlich gefestigt. Die normannischen Kämpfe in päpstlichen Diensten tragen zum erstenmal Kreuzzugscharakter. Dieselbe Erscheinung findet sich gleichzeitig bei dem Normannenzug nach England (1066) und, noch ausgeprägter, bei dem Spanienkreuzzug von 1064, der zur vorübergehenden Eroberung von Barbastro führte. Aus der hierhergehörigen Publizistik ist besonders wichtig des Bonizo von Sutri bisher nicht gewürdigtes Buch *De vita christiana* (geschrieben zwischen 1090 und 1095). Es enthält einen Gebetekodex für den christlichen Ritter, in dem sich altchristliche Ethik, altrömisches Soldatentum und germanische Gefolgschaftsidee verbinden. Erdmann führt die Darstellung bis zum ersten Kreuzzug. Sein Ritterethos spiegelt sich in den ältesten französischen Epen. Diese Ritter um 1100 haben aber weder mit Minne noch mit höfischer Kultur etwas zu tun. Die drei Erscheinungen sind wesenhaft und wurzelhaft verschieden. Um 1100 haben wir in Nordfrankreich ein aus dem germanischen Gefolgschaftswesen erwachsenes, von der Kirche ethisch umgeprägtes Rittertum ohne Minne und ohne höfischen Einschlag, in Südfrankreich die ersten Zeugnisse des Minnesangs und höfischer, nicht ritterlicher Kultur[1]. Noch Johann von Salisbury gibt in seinem *Policraticus* (verfaßt 1159) eine scharfe Kritik der *curiales* und zugleich einen «christlichen Ritterspiegel»[2]. Die mittellateinische «Höflings-Satire»[3] des 12. Jahrhunderts verdient eine besondere Untersuchung. Endlich muß daran erinnert werden, daß auch der Islam ein Ritterideal entwickelt hat, das «auffallende Übereinstimmungen» mit dem des christlichen Abendlandes aufweist[4]. Aber der Islam hat auch eine Minnetheorie geschaffen[5]. Die spanisch-arabische Kultur, ihre Lebensideale und Dichtungsformen, haben nach Südfrankreich hinübergewirkt[6]. – Diese Andeutungen genügen vielleicht, um zu zeigen, daß wir eine neue Mittelalter-Wissenschaft auf breitester Grundlage brauchen.

1 Eine Sonderstellung nimmt Norwegen ein. Dort hielt sich das altgermanische Gefolgschaftswesen – ohne Reiterei und daher auch ohne Rittertum – und wurde im 13. Jh. durch König Hakon Hakonarson mit höfischer Kultur beglückt. Der König ließ zu diesem Zweck altfrz. Versromane übersetzen. Den Niederschlag dieser Bestrebungen haben wir in der sog. *Hirdskra*, einer Verbindung von Gefolgschaftsrecht und höfischem Anstandskodex (*Das norw. Gefolgschaftsrecht*, übersetzt von Rudolf Meissner, 1938 = *Germanenrechte* Bd. 5).

2 Vgl. W. Berges, *Die Fürstenspiegel des hohen und späteren Mittelalters*, 1938, 141.

3 Nach dem *Policraticus* wären u.a. zu nennen: Nigellus Wireker mit seinem *Tractatus contra curiales et officiales clericos*; Walter Map *De nugis curialium*; Giraldus Cambrensis *De principis instructione* u.a.

4 Zur ersten Orientierung empfehle ich den Artikel von Franz Taeschner in *Forschungen und Fortschritte* 1943, 28f. – Vgl. auch Georg Jacob, *Der Einfluß des Morgenlandes auf das Abendland*, 1924; W. B. Ghali, *La tradition chevaleresque des Arabes*, Paris 1919; S. Singer, *Germanisch-romanisches MA.*, 1935, 151ff.

5 Ein Hauptwerk ist das *Halsband der Taube* von Ibn-Hazm Al-Andalusi († 1064), übersetzt von Max Weisweiler (Leiden 1941).

6 Ich verweise auf Ramón Menéndez Pidal, *Poesía árabe y poesía europea* (Madrid 1941).

XIX.
DER AFFE ALS METAPHER

Der metaphorische Gebrauch von *simia* ist im 12. und 13. Jahrhundert häufig[1].

1. Johannes von Salisbury *Metalogicon* Webb 130, 11: *mathematicus ab antiquis dictus est simia naturalium philosophorum.*
2. Joseph Iscanus *De bello Troiano* II 546 ff.:

> *...fallenda senectus,*
> *Non fingenda fuit: o si ad certamina formae*
> *Illa potens Beroe staret socianda Dionae,*
> *Incuteret celebrem simulatrix simia risum?*

3. Alanus ab Insulis, *Sententiae* (*PL* 210, 249 D): *quid mundanae potestates, nisi potestatum histriones? Quid saeculares dignitates, nisi dignitatum larvae et simiae?*
4. Alanus, *SP* II 494: *famae simulatio falsa simia laudis.*
5. Johannes von Hanville, *SP* I 295: *simia morum hypocrisis.*
6. ib. 332: *Sidonis acus, naturae simia.*
7. ib. 308: *simius humanae naturae simia.*
8. Peter von Blois (*PL* 207, 1155 D) nennt das Bier *simia vini.*
9. Galfrid von Vinsauf (Faral 210, 446): *simia doctorum.*
10. Anonymus (Faral 334, 125):

> *Garrulitas capitis, verbosae simia linguae.*

11. Eberhard der Deutsche (Faral 341, 111):

> *Florent hypocritae, sapientum simia ...*

12. Derselbe (Faral 370, 984): *simia doctoris.*
13. Jean de Meun sagt über die Kunst (*Rosenroman* 16029 ff.):

> *Si garde coment Nature euvre,*
> *Car mout voudrait faire autel euvre,*
> *E la contrefait come singes.*

14. Dante *V.E.* I 11, 7 über die Sardinier: *grammaticam tanquam simie homines imitantes.*
15. Dante *Inf.* 29, 139: *Com' io fui di natura buona scimia.*

Simia ist also um 1200 ein Modewort der lateinischen Schulpoesie. Es scheint eingeführt zu sein durch Alanus, der im 13. Jahrhundert auch «für die landessprachliche europäische Poesie» Vorbild wurde[2]. *Simia* können Personen, aber auch Abstrakta, aber auch Artefakte heißen, die etwas vortäuschen. Der reale Affe (*simius*) wird zur *simia*[3], wenn er den Menschen nachahmt (Beispiel 7) – wofür schon der ältere Plinius (*H. N.* 8, 54, 80) den Beleg bot, daß Affen sich gerne mit Brettspielen unterhalten. Ein verständnisloser Nachahmer konnte also *simia* heißen. Indessen ist diese Verwendung des Wortes in der Antike sehr selten[4]. Nach Ausweis der Wörterbücher (denen sich, wie mir die Redaktion liebenswürdigerweise mitteilt, auch aus dem Material des *Thesaurus* nichts zufügen läßt) gibt es dafür nur drei Belege: 1. beim jüngeren Plinius *stoicorum*

1 In seiner *Literarästhetik des europäischen Mittelalters* (1937) hatte H. H. Glunz den Begriff *ars simia veri* als Stütze für seine verfehlten Konstruktionen verwertet. Eine philologische Richtigstellung schien erforderlich. Eine kritische Besprechung des Buches von Glunz gab ich *ZRPh* 58, 1938, 1–50.

2 K. Burdach, *Berl. SB.* 1933, 612.

3 Vgl. dazu Merchie, *Musée Belge* 25, 1921, 148.

4 Claudian, *In Eutropium* I 302 f. hat *simius* im Vergleich.

simia (*ep.* 1, 5, 2); 2. bei Julius Capitolinus: *Titianus orator dictus est simia temporis sui, quia cuncta imitatus esset* (*Script. hist. Aug., Maximinus iunior* 33, 5); 3. bei Sidonius: *oratorum simia* (*ep.* I 1, 2) unter Bezugnahme auf 2.

Sidonius ist nun im 12. Jahrhundert wieder Stilmuster geworden. Die Affen-Metapher gehört zum *mos sidonianus.*

Für das 12. Jahrhundert hatten Sidonius und Horaz als Lehrer der Rhetorik gleiches Gewicht. Wenn Sidonius lehrte: *natura comparatum est ut in omnibus artibus hoc sit scientiae pretiosior pompa quo rarior*[1] (*Ep.* 2, 10, 6) – so mußte das als bindendes Vermächtnis antiker Kunstgesinnung gelten und den modernen Dichter in dem Stolz auf seine sauer erarbeitete Fähigkeit zu verzierter lateinischer Rede bestärken. Auch dann und gerade dann, wenn Sidonius den Horaz mißverstand, wirkte er als Autorität. So rühmt Sidonius (*Carmina* 22, 5) den Statius (*Papinius noster* nennt er ihn), weil er *ut lyricus Flaccus in artis poeticae volumine praecipit, multis isdemque purpureis locorum communium pannis semel inchoatas materias decenter extendit.* Die bekannte Warnung des Horaz vor dem Anflicken purpurner Lappen (*purple patches*, wie die Engländer noch heute sagen) ist von Sidonius also nicht mehr verstanden, sondern in ihr Gegenteil verkehrt worden. Das wiederholt Sigebert von Gembloux, ein Bewunderer des Sidonius:

> *Scis quoque materiam quod viribus equiperandam*
> *Edicit Flaccus, ne grave vincat onus.*
> *Idem purpuream iubet intertexere tramam,*
> *Ut placeat melius si varietur opus.*

Sigebert macht dementsprechend in seiner *Passio SS. Thebeorum* zahlreiche Abschweifungen und prunkt damit (vgl. z. B. 1, 664): er glaubt eine horazische Forderung zu erfüllen.

Die Metapher ist auch in die Künstlergeschichte der italienischen Renaissance übergegangen. Filippo Villani nennt den Giotto-Schüler Stefano *simia naturae*, offenbar im Anschluß an unsern Beleg 15 (so Julius v. Schlosser, *Lorenzo Ghibertis Denkwürdigkeiten* in *Kunstgesch. Jb. der K. K. Zentralkommission* IV, 1910, 132). Gilio nennt in seinen Dialogen (1564) die Kunst selbst *scimia della natura* (ib. 133) wie schon Jean de Meun (unser Beleg 13). Shakespeare wendet den topos auf Giulio Romano an (*The Winters Tale* V 2, 108).

Boileau nennt sich

> *écolier ou plutôt singe de Bourdaloue*

(*Sat.* 10, 346). Hier klingt *oratorum simia* wieder durch. Diese Verwendung ist dann in das Wörterbuch der französischen Akademie übergegangen: *cet écrivain affecte le style sentencieux et concis; c'est un singe de Sénèque, de Tacite.*

1 Ein Leitsatz des literarischen Manierismus! Stammt daher das französische *précieux*? Ausgaben des Sidonius erschienen in Paris 1598 (von Woverius), 1599 und 1609 (von Savaron), 1614 und 1652 (von Sirmond).

XX.
SPANIENS KULTURELLE «VERSPÄTUNG»

Die volkssprachliche Literatur fängt in Spanien erheblich später an als in Frankreich. Auch die lateinische Bildung des 12. Jahrhunderts trifft dort mit starker Verspätung ein. Dafür bewahrt die spanische Literatur bis ans Ende des 17. Jahrhunderts mittelalterliche Züge, die ihr eine besondere Physiognomie verleihen. Es gibt noch andere Symptome kultureller «Verspätung» in Spanien. Lassen sie sich vielleicht aus der staatlichen und wirtschaftlichen Entwicklung verstehen? Gibt es auch hier eine «Verspätung»? Diese Frage hat Claudio Sánchez-Albornoz in der *Revista de Occidente* II 294ff. (Dezember 1923) bejaht. Ich gebe seine Auffassung in einem Résumé wieder. Es ist für uns gleichgültig, ob die Fachgelehrten ihr zustimmen. Tun sie es nicht, so müssen sie eine andere an ihre Stelle setzen. Wir dürfen uns seiner Theorie in demselben Sinne, mit demselben Gewinn und zugleich mit derselben Suspension des Urteils bedienen, wie wir es mit den Theorien von Toynbee, Bergson, Pirenne getan haben.

Der Aufsatz von Sánchez-Albornoz ist betitelt *España y Francia en la edad media* und entwickelt folgende Gedanken: «Franken und Goten hatten ein verschiedenes Kulturniveau, als sie in das Imperium einbrachen. Die Goten kamen nach Spanien, nachdem sie schon ein Jahrhundert mit Rom zusammengelebt hatten. Die Franken waren von römischem Einfluß noch ganz unberührt. Sie wußten mit dem römischen Verwaltungssystem in Gallien nichts mehr anzufangen, es war zu kompliziert für sie. Sie mußten ein neues System der rechtlichen Beziehungen schaffen und taten dies durch Institutionen germanischer Herkunft, die schließlich zum Lehenswesen führten. Die Westgoten, die seit Jahrhunderten den Weg von der Donau nach Spanien zurückgelegt hatten, ließen dort die römischen Verwaltungsformen bestehen. Deshalb trat im westgotischen Spanien nicht die Anarchie ein, die sehr früh im Merowingerreich Platz griff, aus der sich dann neue Gebilde entwickelten. Aber die römische Staatsmaschinerie verschlechterte sich unter der Hand der Goten, und der von Alarich gegründete Staat befand sich in einer Krise, als die Araber einbrachen. – In Spanien blieben die gotischen Lebensformen zunächst unter dem arabischen Überbau bestehen. Noch im 10. Jahrhundert gab es in Andalusien Spanier, die kein Arabisch konnten. Im Norden Spaniens gab es im 8. und 9. Jahrhundert im wesentlichen nur berittene Bergbewohner auf den Höhen der kantabrischen Kette, die den arabischen Heerhaufen entgegentraten und sich dann wieder in ihre Berge zurückzogen. Das Gebiet zwischen Duero und Gebirge entvölkerte sich allmählich. Alles floh aus jenem verfluchten Land, das von Sarazenen und Christen verwüstet war. Erst in der zweiten Hälfte des 9. Jahrhunderts begann auf dem Hochland die christliche Wiedereroberung nördlich des Duero. Dort wurden Städte, Burgen und Klöster errichtet. In dem neueroberten Land gab es keine werktätige Bevölkerung. Es konnte sich dort also nicht eine Militärkaste ausbilden, die den Boden vom ansässigen Bauerntum bearbeiten ließ. Die freien Männer, denen der König Landnahme gestattete, bildeten eine Schicht kleiner und mittlerer Eigentümer heraus. Es fehlte sowohl der Großgrundbesitzer wie der landlose Mann. Dagegen entstanden Landgenossenschaften mit kollektivistischer Verfassung. Eine Gruppe von Familien tat sich zusammen und bildete eine Lebensgemeinschaft, die auch juristisch unabhängig war und das Land in Gemeinwirtschaft bebaute. Vielleicht ist dieses Eigentumssystem die Grundlage für die geschichtliche Tatsache, daß in Spanien das Volk immer eine entscheidende Rolle gespielt hat. Ein Feudalstaat konnte so nicht entstehen. Spanien geriet auf diese Weise ins Hintertreffen. Die Entwicklung zum Feudalstaat verzögerte sich um drei Jahrhunderte, und als sie kam, war es zu spät zu voller Auswirkung. Hierin wurzeln die Unterschiede, die Spanien vom nordischen Mittelalter trennen. Im 10. und 11. Jahrhundert entstand freilich auch in León und Kastilien die Grundherrschaft. Aber sie hat in Spanien niemals dieselbe Bedeutung ge-

wonnen wie in Frankreich. Niemals verschwand das Volk als bestimmender Faktor von der Bühne. Die Verspätung der Grundherrschaft bewirkte, daß schon sehr früh Städte im Tal des Duero entstanden. Anderseits wurde das Königtum in León und Kastilien niemals so geschwächt wie im Frankreich des 10. Jahrhunderts. Der dauernde Kriegszustand verstärkte die Autorität der Krone, und die Freien bildeten ein Gegengewicht zum Adel. Jeder weitere Vorstoß nach dem Süden trug dem Königtum neues Land und damit neue Macht ein. Das sind die Gründe für die Differenzierung Spaniens von Europa».

Die kulturelle «Verspätung» Spaniens bedeutet natürlich keineswegs eine «Rückständigkeit» im Sinne älterer oder neuerer Aufklärerei. Sie hat vielmehr der spanischen Blütezeit den reichen Gehalt des Mittelalters zugeführt und ist insofern produktiv geworden. Aber wenn man die Eigengesetzlichkeit der spanischen Entwicklung verstehen will, muß man sich von den verschiedenen Formen der «Verspätung» Rechenschaft geben. Das sei an einem Beispiel verdeutlicht.

In seiner *Historia de las Ideas estéticas* hat Menéndez y Pelayo auch die *Visión delectable* des Alfonso de la Torre erwähnt und zwei Kapitel daraus abgedruckt (Bd. 2, 280 und 330ff.). Das Buch (zugänglich in *BAE* 36, 338ff.) ist eine Enzyklopädie in Form eines allegorischen Romans. Behandelt werden die sieben freien Künste, dann Logik, Naturlehre, Ethik, Politik, Ökonomik. Das Werk ist zwischen 1430 und 1440 verfaßt und um 1480 gedruckt. Die spanische Kritik schätzt es hoch wegen seines Stils: *es sin duda la obra maestra de nuestra prosa didactica del siglo XV* (Menéndez y Pelayo a. a. O. S. 280 Anm.; vgl. desselben *Orígenes de la Novela* I 123f.). Eine eingehende Untersuchung und Quellenanalyse des Werkes gab J. P. Wickersham Crawford in *Publications of the Modern Language Association* 1913, 188ff. und *Romanic Review* 1913, 58ff. Fitzmaurice Kelly (*A New History of Spanish Literature*, 1926, 108f.) hat die Forschungen von Wickersham Crawford zur Kenntnis genommen, gibt sie aber unvollständig und zum Teil unrichtig wieder. Die *Visión delectable* ist viel gelesen worden. Eine katalanische Übersetzung erschien 1484 (vgl. A. Morel-Fatio in Gröbers *Grundriß* II 2, 110), neue Auflagen des Originals 1489, 1496, 1526, 1538, 1554. Eine italienische Übersetzung veranstaltete 1556 Domenico Delphini unter Weglassung des Autornamens. Sie wurde durch den spanischen Juden Francisco de Caceres ins Spanische zurückübersetzt und 1623 in Frankfurt veröffentlicht. In dieser Gestalt erschien das Werk noch einmal in Amsterdam 1663. Es kam 1750 auf den Index. Dieses Buch, das sich so lange gehalten und eine so merkwürdige Laufbahn gehabt hat, ist nun weiter nichts als eine geschickte Kompilation. Die eingehenden Nachweise von Wickersham Crawford zeigen, daß der Verfasser alles aus älteren Quellen schöpft: aus Martianus Capella, Isidor, Alanus ab Insulis, Al-Ghazzâli. Die philosophischen und theologischen Partien endlich sind dem «Führer der Umherirrenden», dem Hauptwerk des jüdischen Philosophen Moses Maimonides aus Córdoba (1135–1204), entnommen. Wickersham Crawford hat wahrscheinlich gemacht, daß der Verfasser der *Visión delectable* ein zum Christentum übergetretener Jude war, daß er aber als *judaizante* galt und 1485 auf Betreiben der Inquisition hingerichtet wurde (*PMLA* 1913, 211f.). Alfonso de la Torre ist, obwohl er im 15. Jahrhundert schrieb, fast unberührt sowohl von der lateinischen Scholastik des 13. Jahrhunderts wie vom echten Aristotelismus. Was er dem Spanien des 15. bis 17. Jahrhunderts vermittelt, ist eine eklektische Verarbeitung von Wissensstoff, der teils auf Spätantike und Vormittelalter (Martianus Capella und Isidor), teils auf die lateinische Renaissance des französischen 12. Jahrhunderts (Alanus), teils auf den häretischen Aristotelismus der jüdischen und arabischen Denker des spanischen 12. Jahrhunderts zurückgeht. Mit anderen Worten: ein Autor, der 1440 schreibt und 1480 gedruckt wird, kann in Spanien Leser finden (und zwar bis in das 17. Jahrhundert hinein), obwohl er so gut wie alles ignoriert, was die europäische Literatur, Wissenschaft und Philosophie seit 1200 produziert hat – also nicht nur den Thomismus, sondern auch den Humanismus und die italienische Frührenaissance[1]. Noch

[1] In Teil II, Kap 16 (*BAE* 36, 397f.) werden als Vertreter wahrer Weisheit genannt *en los gentiles: Anaxágoras, Platón y Aristóteles; en los judios: rabi Aquiba et rabi Abrahan et Benazra* (Abraham ben Meir ibn Ezra,

Lope schließt sich im fünften Buch der *Arcadia* (1598) bei der Schilderung des Palastes der freien Künste fast wörtlich an die *Visión delectable* an (vgl. WICKERSHAM CRAWFORD in *Modern Language Notes* 1915, 13), damit aber indirekt an den *Anticlaudianus* des Alanus ab Insulis. Die *Visión delectable* enthält auch ein Kapitel über Rhetorik (I 3; *BAE* 36, 346ff.). Darin erscheinen als Meister dieser Kunst unter anderen *los elegidos profetas y sabios*, aber auch *Cidonio* (= Apollinaris Sidonius) und Virgil.

† 1167) *et maestre Moisen de Egipto* (Maimonides, der in Kairo starb); *en los moros ha sido opiniôn de Alfarrabio, Avicena et Algacel; y de los cristianos han sido, segun pienso, Alberto Magno et Gil ermitaño* (= Aegidius von Rom, 1247–1316) *et otros muchos.*

XXI.
GOTT ALS BILDNER

IN DER platonischen Mythopoiie des *Timaeus* erscheint Gott als Demiurg, das heißt als Werkmeister, Baumeister und Füger des Kosmos. Der *Timaeus* ist bekanntlich die einzige platonische Schrift, die das Mittelalter besaß. Die stärksten Wirkungen sind von ihr ausgegangen – auf dem Wege über Cicero, über den afrikanischen Platonismus, über Chalcidius und über Boethius (*Cons.* III, *Metrum* 9). Cicero übersetzt das griechische δημιουργός mit *fabricator* und *aedificator* (*Ciceronis paradoxa* ... ed. PLASBERG 159f.). Chalcidius braucht gleichbedeutend *opifex, genitor, fabricator* (ed. WROBEL, S. 24). Für *artifex* in der Bedeutung *de deo sive natura fabricantibus* bringt der *Thesaurus* Belege aus Cicero, Seneca, Apuleius und der Patristik. Im gleichen Sinne kommt *architectus* bei Cicero, Apuleius, Irenaeus vor. Durch die Gnosis wurde dann der Demiurg von dem obersten, allein vollkommenen Gott geschieden. Demgegenüber erneuert Origenes in christlichem Sinne den platonischen Gedanken vom göttlichen Demiurgen, dessen Schöpfung ein vollkommen schönes Kunstwerk ist. Für die Aufnahme, Umbildung und Weiterbildung des griechischen Gedankens im Christentum war aber entscheidend der Zustrom analoger Vorstellungen aus der Bibel. Man muß da verschiedene Komponenten sondern. Durch Gott wurden Himmel und Erde *et omnis ornatus eorum* geschaffen (*Gen.* 2, 1). Den Menschen schuf er *ad imaginem suam* (*Gen.* 1, 27). Alles hat er *in mensura et numero et pondere* angeordnet (*Sap.* 11, 21). Aus seinen Werken kann er als *artifex* erkannt werden (*Sap.* 13, 1). Abraham *expectabat ... civitatem, cuius artifex et conditor* (τεχνίτης καὶ δημιουργός) *Deus* (*Hebr.* 11, 10). Neu und für die Folgezeit bedeutsam war die Gottebenbildlichkeit des Menschen, die in der augustinischen Psychologie zur Auffassung der Seele als eines Abbildes des trinitarischen Gottes geführt hat. Die Bildung des Menschenleibes aus Lehm legte sodann den Vergleich Gottes mit einem Töpfer nahe, der schon bei *Jes.* 29, 16 anklingt, so daß *figulus* überaus häufig in der Patristik = *Deus creator* verwendet wird[1], wozu der griechische Mythos Parallelen bot (Prometheus als *figulus saeculi novi* bei Phaedrus, *Fabularum appendix* 4, 1). Die Maß- und Proportionsästhetik von *Sap.* 11, 21 stimmte ihrerseits mit der platonischen Tradition zusammen. Gelegentlich (z. B. bei Alanus ab Insulis, *PL* 210, 711 C) wird auch der Vers *juncturae femorum tuorum sicut monilia quae fabricata sunt manu artificis* (*Hohes Lied* 7, 1) allegorisch auf den *Deus artifex* gedeutet. Endlich ist noch beizuziehen *Genesis* 3, 21, wo Gott als Kleidermacher erscheint (*fecit ... Adae et uxori tunicas pelliceas*). Alle diese Vorstellungen biblischer Herkunft können mit der antiken Tradition die verschiedensten Verbindungen eingehen. Aus der Fülle der Belege gebe ich nur drei Beispiele.

Marbod von Rennes (*PL* 171, 1697):

Si genus humanum sumus hac sub lege creati,
Ut quidquid gerimus fugitivae tempore vitae
Transeat, et nosmet tandem simul intereamus,
Insipiens opifex reprehendendusque videtur,
Cuius opus vanum veluti vas fictile transit.
Sic faber ignavus per opus culpatur ineptum,
Artificemque suum reprehendit fabrica nutans.
....

1 *figulus* auf Christus bezogen bei Alanus *PL* 210, 793 B und in der Arundelsammlung p. 35: *Vase prodit figulus*. Vgl. auch *Thesaurus* s. v. *figmen*. Ausgangspunkt wohl *Römer* 9, 21. – Den Töpfervergleich kennt auch die Stoa: AUG. BRINKMANN, *Quaestiones de dialogis Platoni falso addictis*, Diss. Bonn 1891, 20f. – Lactantius *De opif. dei* I 2, 11 (*CSEL* 27, p. 5 s.).

Sed cum sit sapiens, immo sapientia, qui nos
Condidit atque sua signavit imagine mentem,
Cui formata luto commisit membra regenda,
Non est credendum nos funditus interituros ...

. . . .

Sed neque justitiae dabitur locus Omnipotentis,
Per quam pro meritis referantur praemia cuique.
Ergo necesse fuit varios effingere motus
Et de diversis unum compingere mundum,
Quo velut in stadio longo certetur agone,
Dum genus humanum per tempora tendit ad aevum.

Alanus ab Insulis (*SP* II 468f.): *Deus ... tanquam mundi elegans architectus, tanquam aureae fabricae faber aurarius, velut stupendi artificii artificiosus artifex, tanquam admirandi operis operarius opifex ... mundialis regiae admirabilem speciem fabricavit.*

Matthaeus von Vendôme (Faral 192, 9f.):

Do grates figulo vas, fabro fabrica, regi
Servus, plasmanti plasma, propago patri.

Zum Verständnis der ganzen Entwicklung bleibt noch Folgendes zu beachten. Neben dem *Deus artifex* kennt schon die Antike das Parallelthema *Natura artifex*. Das *artificium* beider ist das gleiche: Hervorbringung der Welt und des Menschen, Baukunst, Tonbildnerei, Goldschmiedekunst, gelegentlich auch Malerei[1], Theaterleitung[2], Weberei[3], sind die Formen dieses *artificium*. Die einzige andere Kunst, die daneben in ähnlicher Funktion vorkommt, ist die Musik. Die Welt als Lied – das ist ein augustinischer Gedanke. *Carmen universitatis* (*De musica* 6, 29) ist ein Begriff aus Augustins mathematisch-musikalischer Spekulation und darf nicht mit «Gedicht» übersetzt werden[4]. – Dieses augustinische Bild hat nun Bonaventura aufgenommen: *Divinae autem dispositioni placuit, mundum quasi carmen pulcherrimum quodam discursu temporum venustare* (Quaracchi-Ausgabe Bd. II, *dist.* 13, 316a).

Soweit führt die literarische Überlieferung. Um aber den topos *Deus artifex* ganz aufzuklären, müssen wir hinter dieselbe zurückgehen auf die Mythen der alten Welt. Da finden wir nun in Abend- und Morgenland zahlreiche übereinstimmende Berichte, wonach die Schöpfung der Welt und des Menschen auf die Handwerkstätigkeit eines Gottes zurückgeht – eines Gottes, der bald als Weber, bald als Sticker, bald als Töpfer und bald als Schmied erscheint: «fast überall ist die Urschöpfung mit der Erdenschwere eines niedrigen Handwerks, mit der Mühsal physischer Demiurgie behaftet» (Robert Eisler, *Weltenmantel und Himmelszelt*, 1910, 235). «Es ist nicht zu leugnen», fährt Eisler fort, «daß die Schöpfungslegende dadurch in den Augen der Späteren an Erhabenheit einbüßen mußte, ja, daß ihr mythisches Handwerk auf einzelne Göttergestalten geradezu deklassierend eingewirkt hat. Eine Gestalt wie der häßliche, rußige, von seiner Gattin mit einem vornehmen Olympier betrogene Hinketeufel, jener arme Schelm Hephaistos im Demodokoslied, erklärt zur Genüge, warum der spätere Supernaturalismus den Weltenbildner als eine Art untergeordneten Handlanger vom Logos, dem *ideator mundi*, abtrennen zu müssen glaubte». Die soziologische Erklärung des Götterhandwerks mag man bei Eisler nachlesen. In unserem Zusammenhang kommt es darauf an, einzusehen, daß der Weltenbildner des

1 Hildebert bei Hauréau, *Mélanges poétiques de Hildebert* p. 9.
2 Borinski, *Die Antike in Poetik und Kunsttheorie* I 23.
3 Alanus, *Anticlaudianus*, *SP* II 362.
4 Vgl. W. Hoffmann, *Philosophische Interpretation der Augustinusschrift de arte musica*. Diss. Marburg 1931. – Gilson, *La Philosophie de saint Bonaventure* (1924) 172, 206, 210.

Timaeus eine Sublimierung des mythischen Handwerkergottes ist. Beide Elemente verschmelzen dann mit dem Töpfer-, Weber-, Schmiedegott des Alten Testaments in dem mittelalterlichen topos vom *Deus artifex*[1]. Im Spanien des 17. Jahrhunderts werden sich diese Gedankenkeime als theozentrische Kunsttheorie großartig entfalten.

1 Ich füge an Nachweisen hinzu: Praechter, *Hierokles*, 1901, 21f. und 153. – Seneca, *Nat. quaest.* II 45, 1. *Ep.* 65, 19 und 71, 14. – Himerios Dübner p. 88, § 6 (Gott als der große Sophist im Himmel). – Hugo von S. Victor *PL* 176, 745 D.

XXII.

THEOLOGISCHE KUNSTTHEORIE IN DER SPANISCHEN LITERATUR DES 17. JAHRHUNDERTS[1]

Im Jahre 1627 erschien anonym in Sevilla ein *Panegyrico por la poesia*, 1886 ein fascimilierter Neudruck in 200 Exemplaren bei E. Rasco in Sevilla. Er scheint bisher wenig Interesse gefunden zu haben. Menéndez y Pelayo erwähnt ihn in einer Anmerkung unter den literaturtheoretischen Schriften des 17. Jahrhunderts, die eine Erwähnung, «aber keine Analyse», verdienten. Der unbekannte Verfasser bringe zwar einige absurde Ideen vor wie die, daß sogar der Teufel dichte, sei aber ein belesener Mann.

Der *Panegyrico* steht in der Tradition der Lobreden auf Künste und Wissenschaften. Im Altertum erscheinen sie meist als topos in einer Lehrschrift über die betreffende Materie; gewöhnlich im Prooemium des Gesamtwerks oder eines seiner Bücher. Cicero bringt in *De inventione* ein Lob der Beredsamkeit, Varro (*Res rusticae* III 1, 1–8) ein solches der Landwirtschaft. Vitruv leitet das 9. Buch seines Architekturwerkes mit einer Betrachtung darüber ein, wie verwunderlich es sei, daß man den Athleten staatliche Ehrungen erweise, nicht aber den Schriftstellern, deren Nutzen für die Gesamtheit doch ungleich größer sei[2]. Das gibt Anlaß zu einem «Lob der Literatur». Ein Lob der Naturwissenschaft bringt der *Aetna*-Dichter (Vers 274ff.). Für den Historiker war die *commendatio historiae* obligat geworden (Polybios I 1 und 5, 7–8; Diodor 1, 1–5; Halm, *Rhetores latini minores* 588). Formal besonders interessant ist für uns Plutarchs Schrift «Über die Musik». Die Hauptmasse des Werkes nehmen die Lehrvorträge zweier Musikgelehrter ein. In den Kompositionsfugen finden wir aber bekannte topoi. Der erste Redner bringt einen Katalog mythischer Erfinder und zählt dann die späteren Verbesserungen der Kunst auf (Kap. 13). Der zweite Redner sagt, sein Vorgänger könne sich für seine Erfinderliste zwar auf geschriebene Aufzeichnungen berufen, mündliche Tradition aber lehre, daß nicht ein Mensch, sondern ein Gott, «der mit allen Vorzügen geschmückte Apollon», der Erfinder sei (Kap. 14). Die Musik regt zu tugendhaften Handlungen an und bewährt sich in Kriegsgefahr (Kap. 26). Wer sie erlernen will, muß zugleich alle anderen Wissenschaften kennen und die Philosophie als Lehrmeisterin wählen (Kap. 32). Den Nutzen der Musik erläutert Homer am Beispiel des Achill. Dieser wie Herakles und viele andere waren Schüler des weisen Chiron, der sie zugleich in der Musik, der Gerechtigkeit und der Heilkunde unterwies. Wer sich in seiner Jugend den «erzieherischen Stil» der Musik erarbeitet hat, wird nie unedel handeln, denn er ist harmonisch in Sinn und Tat (Kap. 41). Die Musik vermag Aufruhr in der Polis zu stillen und die Pest zu heilen. Sie ist der Dank des Menschen an die Gottheit und das Mittel zur reinen Stimmung und Ordnung der Seele (Kap. 42). Wir haben hier ein Musterbeispiel für *laudatio* einer Kunst. Die Topik umfaßt folgende Punkte: 1. menschliche und göttliche Erfinder der Kunst; 2. ihr sittlicher und staatlicher Nutzen; 3. Enzyklopädie und Philosophie als Voraussetzungen der Kunst; 4. Heroenkatalog. Ähnlichen Aufbau zeigt das Prooemium des xenophontischen *Kynegetikos*. Es bringt ein Lob der Jagd nach folgendem Schema: 1. die Jagd ist eine Erfindung der Götter Apollon und Artemis; 2. diese beschenkten damit den Chiron wegen seiner Rechtschaffenheit; 3. von ihm lernten die Jagd die Heroen Nestor, Peleus, Theseus, Odysseus und andere; 4. die Jagd ist demnach hochzuschätzen; sie macht die Jünglinge kriegstüchtig, lehrt sie aber auch gut denken, reden und handeln. Auch

1 Das Folgende ist der teils gekürzte, teils veränderte Abdruck einer Arbeit, die ich 1939 in *RF* 53, 145–184, erscheinen ließ. Philologisch interessierte Leser seien darauf verwiesen.

2 Vgl. Seneca, Brief 80, 2. - Auch die moderne Begeisterung für Sport, «Leibesübungen», olympische Spiele usw. wird von dieser Kritik betroffen.

Oppian (oder Ps. Oppian) bot in seinen *Kynegetica* (2, 1–35) in Form einer Anrufung der Artemis einen Katalog von Heroen, die der Jagd huldigten.

Neben dem Heroenkatalog fanden wir bei Plutarch und Xenophon den «Erfindertopos». «Wer hat's erfunden?» ist, wie man weiß, eine Fragestellung, die den Griechen sehr am Herzen lag[1] und als ein Wesensmerkmal ihres Denkens bezeichnet werden darf[2]. Im frühen Griechentum wurden Götter und Heroen als Erfinder genannt, mit der Sophistik treten an ihre Stelle menschliche Erfinder. Den Gegensatz beider Auffassungen – der «theologischen» und der «kulturhistorischen» – fanden wir bei Plutarch ausgesprochen; bei Xenophon ausgeglichen. Er tritt wieder hervor in der Kontroverse zwischen aristotelisch-thomistischer und «theologischer» Dichtungstheorie im italienischen Trecento. Auch in unserem *Panegyrico* werden wir ihn antreffen. Der «Erfindertopos» führte seit dem 4. Jahrhundert v. Chr. zu Erfinderkatalogen (*heuremata*-Literatur), die in der Spätzeit immer mehr anwuchsen. Ein bekanntes Beispiel dafür bietet der ältere Plinius in seiner Naturgeschichte (VII, c. 56). Die jüngere Sophistik[3], aber auch die alexandrinische Theologie (Clemens Alexandrinus, «Teppiche» I 74f.) führte diese Stoffmassen mit sich. Wir finden ihre Spuren im Mittelalter, etwa bei Hugo von St. Victor (*PL* 176, 765) und bei Gottfried von Viterbo (*Pantheon* ed. Waitz p. 137). Die Kompilatoren der Renaissance ließen sich das Thema nicht entgehen: Polidoro Virgilio aus Urbino (1470–1555) schrieb *De inventoribus rerum* (wie auch *De prodigiis*). Eine Versifikation dieses Buches lieferte Juan de la Cueva (gedruckt bei Sedano, *Parnaso espa~ol*, Bd. 9, 1778). Auch in Calderóns Theater (z.B. *Los tres mayores prodigios del mundo*) spielen «die ersten Erfindungen» ebenso wie die *prodigios* bekanntlich eine große Rolle.

Zu den antiken Formelementen, die der Autor des *Panegyrico* verwendet – panegyrischer Stil, *commendatio*, Notabelnkatalog (als Ersatz des Heroenkatalogs), «Erfindertopos» – kommt aber noch ein weiteres, das einer besonderen Redegattung der Antike entlehnt ist: dem *Protreptikos* (Mahnrede, *adhortatio*, *cohortatio*, *exhortatio*). Diese Gattung – von Antisthenes, Aristipp, Aristoteles in die Literatur eingeführt – verfolgt in der Regel den Zweck, den Hörer oder Leser zum Philosophieren aufzufordern. Seit Philon von Larissa, dem Lehrer Ciceros, unterschied man zwei Teile des Protreptikos: den «endeiktischen» und den «apelenktischen»; in jenem wurden die Vorzüge der Philosophie bewiesen, in diesem ihre «Gegner» oder «Verächter» (*vituperatores*, noch bei Schleiermacher[4]) überführt. Über seinen leider verlorenen *Hortensius* sagt Cicero: *nos universae philosophiae vituperatoribus respondimus in Hortensio* (*Tusc.* 2, 4). Je nachdem im Protreptikos das eine oder das andere Element überwog, näherte er sich mehr der epideiktischen oder der Verteidigungsrede, der panegyrischen oder der apologetischen Art. In der Spätantike löst sich der *Protreptikos* von der Philosophie, oder besser gesagt, er kann in den Dienst aller *artes* gestellt werden. Von Galenos besitzen wir eine *adhortatio ad artes addiscendas* (so pflegt die griechisch abgefaßte Schrift bezeichnet zu werden). Als «Verächter» der Wissenschaften und Künste erscheinen darin die Vertreter der Athletik. Alle Schriften, deren Titel mit «Verteidigung...» beginnt – insbesondere wenn sie Künste oder Wissenschaften verteidigen[5] –, können als «apelenktische» Partie eines Protreptikos angesehen werden.

Der altrömische Sinn war auf das Nützliche gestellt. Den Nutzen der Poesie hoben daher Cicero[6] und Horaz hervor, wobei ersterer keinen Zweifel daran ließ, daß die Redekunst über der

1 Zu wissenschaftlicher Stufe erhoben im Peripatos. Vgl. Friedrich Leo, *Die griechisch-römische Biographie nach ihrer literarischen Form*, 1901, 100.

2 A. Kleingünther, *Protos heuretes* 1933. – M. Kremmer, *De catalogis heurematum*, Leipzig 1890.

3 Christ-Schmid, *Griech. Lit.-Geschichte* II6, 825, Anm. 6.

4 «*Über die Religion. Reden an die Gebildeten unter ihren Verächtern*». 1799.

5 Z. B. *Defence of Poetry* (Sidney und Shelley). - Ein Titel wie *Défense et illustration de la langue française* (Du Bellay) läßt beide Elemente des Protreptikos hervortreten.

6 In der Rede *pro Archia poeta*.

Poesie stehe. Tacitus hat in seinem *Dialogus de oratoribus* das Verhältnis umgekehrt. Er beklagte den Verfall der römischen Beredsamkeit und nannte die Poesie eine «erhabenere» Eloquenz. Die Kapitel des *Dialogus*, in denen der Dichter Maternus seine Kunst preist, sind das Bedeutendste, was das Altertum uns über dies Thema hinterlassen hat. Im Mittelalter ist die Poesie so fest mit dem grammatischen und rhetorischen Schulbetrieb, anderseits aber auch mit Musik, Moral und Theologie verbunden, daß das Lob der Poesie kein anerkanntes Thema war. Manche mittelalterlichen Dichter haben freilich mit Begeisterung und Hochgefühl von ihrer Kunst gesprochen, aber immer nur beiläufig. Erst zu Beginn des 14. Jahrhunderts verfaßt der Paduaner Albertino Mussato einige Episteln, deren Thema die Verteidigung der Poesie ist. Dann finden wir eine solche in dem Diplom von Petrarcas Dichterkrönung (BURDACH, *Rienzo und die geistige Wandlung seiner Zeit*, S. 509). Es folgt Boccaccio (14. Buch seiner *Genealogiae deorum gentilium*), sich ebenfalls in mittelalterlichen Gedanken bewegend. Der Verfasser des *Panegyrico* erwähnt als Vorgänger u. a. die Humanisten Guillaume Budé[1], Petrus Crinitus[2], Giraldi Cintio[3], Patrizzi[4].

In Spanien finden wir ein «Lob der Poesie» zuerst bei dem Marqués de Santillana (*Prohemio e carta al condestable de Portugal*, c. 2; verfaßt ca. 1448). Es folgt die 1496 gedruckte Poetik des Juan del Encina (1468 ?–1529 ?). Im Widmungsbrief erweist er «Würde und Alter» der Poesie. Schon das «eitle Heidentum» ehrte den Dichter als *vates*, d. h. als Sänger göttlicher Dinge. Aber auch viele Bücher des Alten Testamentes sind nach dem Zeugnis des Hieronymus metrisch abgefaßt, und sie sind älter als die Dichtung der Heiden. Für das Lob der Poesie verweist Encina dann auf Justinus Martyr. Als Exempla für ihre Wirkung dienen Tyrtaios, Orpheus, Stesichoros. Endlich folgt als letzte Steigerung ein Hinweis auf die Hymnen der Kirche. Die Namen Hilarius, Ambrosius, Augustin (wegen seiner Schrift über die Musik) schließen den Beweisgang ab.

Hören wir ein anderes Lob der Poesie aus späterer Zeit. Vicente Espinel schickte seinen *Diversas rimas* (Madrid 1591; seither nicht abgedruckt) ein Lob der Poesie aus der Feder des Alonso de Valdés voraus. Dort wird ausgeführt, es gebe zwei Gründe zum Dichten: Ehre und Belohnung. Beides verleihen die Könige. Daher blühen die Studien immer, wenn Herrscher sie begünstigen. Leuchtende Beispiele dafür sind Augustus und Philipp II., abschreckende Ninus und Sardanapal. Die Würde der Poesie wird erwiesen erstens dadurch, daß sie alle übrigen Künste in sich enthalte: die «Kongruenz» der Grammatik, die «Subtilität» der Philosophie, die «Eleganz» der Rhetorik, aber auch die okkulten Qualitäten der Astrologie, die bewunderungswürdigen der Theologie. Zweitens durch die Schätzung, die sie bei Herrschern, Helden, Denkern genießt: Alexander weinte am Grabe Achills. Scipio Africanus ließ den Ennius in seinem eigenen Grabe beisetzen. Platon würdigte den Dichter Agathon seiner Freundschaft. Eleonore von Poitiers begünstigte Bernart von Ventadorn, den Sohn eines Bäckers usw. Die Poesie ist Herrin aller Wissenschaften, denn deren sämtliche Gegenstände machen ihr Stoffgebiet aus: die Herrlichkeit Gottes und die Jenseitsreiche; Astrologie; Kosmogonie; die «Naturen der Dinge» (Pflanzen, Kräuter, Tiere, Säfte usw.); Fiktion, Historie, Fabel; Moral, Sitten, Gesetze; Krieg und Frieden; die Wunder des Alten und Neuen Testaments; die Prophetien. Die heutigen Verächter der Poesie sind im Unrecht, denn Cicero führt Verse aus Ennius an, Aristoteles solche aus Homer, die Rechtsgelehrten endlich «haben ihre Gesetze und Regeln in Verse gebracht». Der Heilige Geist sprach in Versen durch Davids Mund. Verse schrieben Salomon, Jeremias (Klagelieder) und die Jungfrau Maria (*Magnificat*). Christus selbst dichtete: denn bei Matthaeus 26, 30 steht: *et hymno dicto*. Die Poesie ist also geheiligt. Die neun Musen entsprechen den neun Engelchören.

1 Budaeus, *Annotationes in pandectarum libros*, 1508. In dieser Ausgabe finden sich die *Poeticae laudes* f. CXXIX.

2 Petrus Crinitus (= Pietro Ricci, 1465–1505), *De poetis latinis*. Vgl. dazu SAINTSBURY, *History of Criticism* II 27, und C. TRABALZA, *La critica letteraria nel Rinascimento*, 1915, 53 f.

3 Lilius Gregorius Gyraldus, *De poetis nostrorum temporum*, 1551; Neudruck von K. WOTKE, Berlin 1894.

4 Francesco Patrizzi (1529–1597). *Trattato della Poetica* 1582.

Unter den Verteidigern der Poesie fehlt auch Lope de Vega nicht. Dem Mäzen und Dichter Juan de Arguijo († 1623) widmete er die kurze Abhandlung *Question sobre el honor debido a la poesia* (Ausgabe Sancha IV 513–522). Aus den Argumenten hebe ich hervor: Platon hat die Dichtung, Ovid die Dichter «heilig» genannt, «womit auch Cicero und Aristoteles übereinstimmen». Bei Barbaren, Heiden, Christen hat es stets kultische Poesie gegeben: *como se ve en nuestros hymnos santissimos, y yo tengo referido en mi Isidro*. Die Angriffe auf die Poesie erklären sich teils aus der christlichen Abwehr der heidnischen Mythologie, teils aus Verstößen gegen Sitte und Anstand, die manchen Poeten unterlaufen sind, jetzt aber schon durch die Zensur verhindert werden. Aber die keusche, reine Poesie – auch die erotische – ist untadlig. Es folgt ein Rückblick auf die ältere, eine Überschau der gegenwärtigen Poesie Spaniens, wobei besonders die Dichter adligen Standes hervorgehoben werden. Lope legt seine Gedanken in lässiger Anreihung dar, ohne strenge logische Verkettung. Das tut er immer, wenn er theoretisiert.

Ein Hauptargument des Juan del Encina und des Alonso de Valdés ist die Anschauung, daß viele Teile der Bibel in Versen verfaßt seien, wodurch die Poesie eine göttliche Würde erhalte. Diese Lehre geht, wie wir wissen, auf Hieronymus zurück. Sie war das Ergebnis seines Bibelstudiums und seines kirchlichen Humanismus. Aber über den Ursprung der Poesie hat sich Hieronymus keine Gedanken gemacht. Die theologische Spekulation über Poesie gehört einer früheren Epoche der altchristlichen Literatur an: der Zeit, in der das Christentum anfing, aus der Abgeschlossenheit des Gemeindelebens herauszutreten und literarisch für sich zu werben. Das geschah gegen die Mitte des 2. Jahrhunderts. Schriftsteller treten auf, die sich die Aufgabe setzen, den neuen Glauben zu verteidigen und ihn den gebildeten Heiden annehmbar zu machen. Diese «Apologeten» stehen – mit gewissen Ausnahmen wie zum Beispiel dem Syrer Tatian – der antiken Bildung sympathisch gegenüber, so vor allem der bedeutendste unter ihnen, Justinus Martyr. Sie verwerten Gedankengänge des hellenisierten Judentums (Philon, Josephus), welche die Übereinstimmung des jüdischen Gesetzes mit der hellenischen Philosophie nachzuweisen suchten, und zwar durch Übernahme des von der Stoa ausgebildeten Systems allegorischer Exegese und durch den sogenannten «Altersbeweis»: die jüdischen Schriften sind älter als die der Griechen. Diese haben jene gekannt und verwertet. «Die Vorstellungen durchlaufen die verschiedensten Nuancen von der Annahme einer Offenbarung des göttlichen Logos in der heidnischen Philosophie bis zu der Vorstellung eines an den hl. Schriften begangenen Plagiates oder einer Entstellung der Wahrheit durch die Dämonen[1]». Gerade das letztere Moment tritt bei Justinus hervor, bei dem «Glaube, Mythos und Kult des Heidentums als trügerische Erfindung der Dämonen erscheint[2]». Wir sahen oben, daß MENÉNDEZ y PELAYO zu den «absurden Ideen» des *Panegyrico* die rechnete, daß Lucifer gedichtet habe; und wir werden unten die Begründung unseres Anonymus kennen lernen. Aber – und das ist dem großen spanischen Kritiker entgangen – diese Absurdität stammt aus dem Apologeten Justinus, der mit den heidnischen Philosophen seiner Zeit den Glauben an die Dämonen teilt.

Die Harmonistik der Apologeten stieß auf Widerstand. Um 200 lehrt Tertullian, der Christ dürfe keine literarische Bildung haben. Clemens von Alexandria hatte diesen Standpunkt zu bekämpfen. Aber gerade seine Wirksamkeit an der alexandrinischen Katechetenschule leitet den Zeitraum der altchristlichen Literatur ein, in dem das Christentum mit der griechischen Philosophie und Wissenschaft Frieden geschlossen hat; es ist die Zeit vom Ende des 2. Jahrhunderts bis Constantin. Clemens zeichnete das Idealbild des «christlichen Gnostikers». Er entwickelt eine orphische Christologie, die immer wieder – und so auch im *Panegyrico* – als ein Argument der theologischen Poetik verwandt worden ist. Für Origenes ist dann die von Clemens angebahnte Verbindung zwischen griechischer Philosophie und christlichem Leben «eine geschlossene Einheit geworden, die er ebensosehr gegen die Feinde der Spekulation unter den kirch-

1 P. WENDLAND, *Die hellenistisch-römische Kultur* (1912) 397.

2 H. LIETZMANN, *Geschichte der alten Kirche* II, 1936, 178.

lich Gläubigen verteidigte wie gegen die Gnostiker... Durch diese Verbindung ist das Christentum zur Weltreligion geworden[1]». Origenes hatte den antiken Unterrichtsaufbau übernommen, der auch das Studium der Dichter und Philosophen einschloß und ihn «nur durch einen christlichen Oberbau ergänzt[2]». Dieses hellenisierte Christentum, das in Eusebios (263–339) ausklingt, ist eng verflochten mit griechischem Denken (Platon[3]), Stoa, Poseidonios. Es ist musisch und spekulativ. Aber es mußte vom Schauplatz abtreten, als seit dem Toleranzedikt des Constantin (313) das Christentum den Weg beschritt, der zur Staatsreligion führen sollte. Die Kirche ist jetzt nicht mehr auf Apologetik angewiesen, sie schreitet zum Angriff. Sie konsolidiert sich rechtlich und dogmatisch. Die Kirchenschriftsteller des 4.–6. Jahrhunderts sind zugleich streitbare Kirchenmänner. Sie setzen in erbitterten Kämpfen gegen die Ketzer einen Begriff der Rechtgläubigkeit fest, der die Spekulation – vor allem im lateinischen Westen – in immer engere Grenzen verweist. Um 400 beginnt der Streit um die Rechtgläubigkeit des Origenes, der im 6. Jahrhundert mit seiner Verurteilung endete. Die christliche Spekulation der Griechen in der Epoche von ca. 150 bis ca. 300 einerseits, die lateinische Theologie von Augustin bis Boethius anderseits weisen charakteristische Unterschiede auf, die der Begriff der «Patristik» leicht verdeckt, deren Nachwirkung aber noch im 16. und 17. Jahrhundert deutlich spürbar ist (noch heute im Gegensatz von westlichem und östlichem Christentum). Eine spekulative, platonisierende Theologie wird ihre Argumente gern aus den griechischen Apologeten und den Vätern des 3. Jahrhunderts beziehen. Und das gleiche gilt von der «theologischen» Poetik, welche die «Bibelpoetik» des Hieronymus und seine dem «Altersbeweis» dienenden chronologischen Berechnungen zwar benützt, aber in einen höheren spekulativen Zusammenhang einordnet. Bibelpoetik und Altersbeweis empfing das gesamte Mittelalter in autoritativer Form von Isidor von Sevilla. Mit dem charakteristischen Nationalstolz des Spaniers gibt sie der Marqués de Santillana in seiner Poetik wieder, in der er sich auf Isidor beruft. Die theologische Poetik ist den Dichtern immer willkommen gewesen, denn sie erlaubte es, der Poesie den höchsten Rang unter Künsten und Wissenschaften anzuweisen. In Spanien konnte ihr auch der italienische Aristotelismus nichts anhaben. Sie wird kurz berührt von Luis de León in der Widmung seiner Gedichtsammlung. Wir finden sie bei ihm aber auch in den *Nombres de Cristo (Monte;* ed. DE ONIS I 175 f.). Marcelo hat bei der Erörterung des Christusnamens *monte* eine Gedichtstrophe angeführt. Der Gesprächspartner Juliano findet die Verse sehr gut. Das liege wohl an dem Gegenstand; er sei der einzige der Poesie angemessene. Marcelo stimmt zu. Die Dichter, die andere Gegenstände besängen, verdürben die Poesie. Gott hat den Menschen die Poesie ins Herz gesenkt, um es zum Himmel zu lenken, dem sie entstammt. Sie ist «Mitteilung des göttlichen Hauches». Der Geist Gottes gab den Propheten nicht nur die Schau des Unsichtbaren ein, sondern auch metrische Form, damit sie «auf höhere Weise» sprächen als die übrigen Menschen usf.

Um den Fortgang von der «biblischen» zur «theologischen» Poetik zu verstehen, werfen wir einen Blick auf die spanische Theologie. Sie wurde erneuert durch Melchior Cano[4] (1509–1560). In ihm gipfelt eine Richtung, die sich seit dem Beginn des Jahrhunderts anbahnte. Unter dem

1 STÄHLIN in CHRIST-SCHMID, *Griechische Literaturgeschichte* II6 2, 1329 f.

2 H. LIETZMANN, *Christliche Literatur*, 1923, 9 f.

3 Vgl. hierzu den Artikel *Platonisme des Pères* von R. ARNOU im *Dictionnaire de Théologie catholique* XII, 2 (1935), 2258: *... Aristote, pour eux, est le «physicien», quand il n'est pas l'athée. Platon est le «philosophe», un voyant supérieur chez qui on se plaît à retrouver l'écho des croyances chrétiennes.*

4 Die wichtigsten neueren Arbeiten sind: M. JACQUIN, *Melchior Cano et la théologie moderne (Revue des sciences philosophiques et théologiques* 1920, 121 ff.); ALBERT LANG, *Die loci theologici des M. Cano*, 1925; GARDEIL, *Lieux théologiques* im *Dictionnaire de Théologie catholique* 9, 1926, 712 ff. – Über die Entstehung des Begriffs der «positiven» Theologie vgl. A. STOLZ in *Divus Thomas* 1934, 327. – Vgl. auch MENÉNDEZ y PELAYO, *Ideas estéticas* III4 153 ff.

Einfluß des Humanismus strebt die Theologie nach einer neuen Begründung und Methode. Sie wendet sich von den Vernunftargumenten zu denen der Autorität und der Tradition; von der scholastischen Dialektik zur Quellenforschung; vom spekulativen zum «positiven»[1] Verfahren; von der barbarischen Sprache der Schulen zum ciceronischen Latein. An Stelle der philosophischen Systematik tritt die theologische «Topik», das heißt die Lehre – nicht von allgemeinen, für die Syllogistik verwendbaren Beweisgründen, sondern: – von den in Offenbarung und Überlieferung gebotenen Glaubensquellen. Melchior Canos Hauptwerk *De locis theologicis* (Salamanca 1563) gibt eine Klassifikation dieser «Fundorte» *(loci)*, die als *domicilia omnium argumentorum theologicorum*[2] bezeichnet werden. Unter den zehn *loci* des Cano stehen an erster Stelle die aus der Schrift, der Tradition, dem kirchlichen Lehramt fließenden Beweise; dann, in absteigender Rangordnung, die Patristik, die scholastische Theologie, die Philosophie; endlich – eine wesentliche Neuerung – die *auctoritas historiae humanae*, das heißt die Geschichte mit ihren Hilfswissenschaften. Das Werk Canos bedeutet nach dem Urteil katholischer Historiker « eine wahrhafte Revolution in der theologischen Methode» (JACQUIN) und hat für die Theologie « dieselbe klassische Bedeutung» wie die *Summa* des Thomas für die Philosophie (GARDEIL)[3]. Was bedeutet es für die spanische Geistigkeit des 16. und 17. Jahrhunderts? Wir pflegen die spanische Philosophie jener Zeit in Humanismus und Neuscholastik auseinanderzureißen. Die «positive» Theologie Canos jedoch verbindet humanistische Gesinnung mit einer respektvollen Anerkennung des Thomismus, die sich aber doch das Recht wahrt, sowohl an Thomas wie an Aristoteles Kritik zu üben[4]. Humanist ist Cano durch die Eleganz seines Stils; durch seine Abneigung gegen die «frivolen Argumente» und die «Sophismen» der Spätscholastik; durch seinen Rückgang auf das Studium der Quellen. Mit dem Humanismus der Deutschen (Rudolf Agricola war sein Vorbild) und der Franzosen teilt er die Hinwendung zu philologisch-historischen Studien, die auch die Sprache des Alten Testamentes erfassen. Abkehr von der Scholastik einerseits, Verbindung von hebräischer, griechischer, lateinischer Philologie anderseits: – das ist die Konstellation des christlichen Humanismus im ersten Drittel des 16. Jahrhunderts. Sie wirkt auch in der theologischen Reform Canos. Seinem Schüler Luis de León, der zugleich die augusteischen Dichter Roms nachbildet und den hebräischen Bibeltext erforscht[5], hat er diese Form des Humanismus mitgeteilt, die letztlich auf Hieronymus zurückführt. Neben diesem Humanismus aber steht bei Cano der Rekurs auf die Kirchenväter, besonders auf die griechischen. Die Lektüre des reformatorischen Schrifttums wie die Diskussionen des Konzils von Trient, an denen Cano 1551 im Auftrage Karls V. teilnahm, hatten ihn zu der Überzeugung geführt, daß die scholastische Methode zur Verteidigung der katholischen Glaubenswahrheiten nicht mehr geeignet sei, daß man vielmehr auf die ältesten Schriftsteller der Kirche zurückgehen müsse. Mehr Patristik, weniger Scholastik – das erschien damals (wie auch in neueren Epochen der Kirchengeschichte) Vielen als die Forderung der Zeit. Wenn wir in unserem *Panegyrico* Hinweise auf Justinus Martyr, auf Origenes, auf Johannes Damascenus treffen, oder in den Debatten des 17. Jahrhunderts über die

1 Der Begriff der «positiven» Theologie ist in der katholischen Wissenschaft heute noch umstritten. Ein Thomist wie GARDEIL findet bei dem Jesuiten François Annat (1590–1670, seit 1654 Beichtvater Ludwigs XIV.), an den Pascal seine beiden letzten *Provinciales* richtete, *un glissement des lieux théologiques vers la théologie positive.*

2 Die Wendung ist Quintilians Definition der forensischen *loci* nachgebildet. Die theologische Topik lehnt sich an die Rhetorik und Dialektik an. Auch Melanchthon hat *Loci theologici* verfaßt.

3 Die Thomisten können das natürlich nicht zugeben. Zu Thomas *S. th. I 8 ad 2* vermerken die Herausgeber des «Deutschen Thomas» (Salzburg, o. J., Bd. 1, S. 326), die Lehre von den *loci theologici* sei hier schon enthalten, und werde von Cano nur «entfaltet».

4 So taten auch die spanischen Jesuiten. Vgl. MENÉNDEZ y PELAYO a. a. O. S. 178.

5 Hier darf auch an Benito Arias Montano (1527–98) erinnert werden, der sechs Tage der Woche der Orientalistik und der Bibelwissenschaft widmete, den siebenten Tag der Abfassung lateinischer Verse (MENÉNDEZ y PELAYO a. a. O. 226 f.).

Malerei Philon, Clemens, Origenes, Basilius und andere zitiert finden[1], so sind das Reflexe der durch Cano und seine Schule gewiesenen Richtung. Endlich die Bewertung der *auctoritas historiae humanae*. In unsere Begriffssprache übersetzt bedeutet das: die gesamte profane Historie und Literatur ist daraufhin zu untersuchen, was sie zur Bekräftigung der kirchlichen Lehre an Zeugnissen beizubringen vermag. Das war ja auch schon die Methode der Apologeten und der vornicänischen Väter gewesen. Durch Cano aber wurde sie nun in das System der Theologie eingebaut. Sie ist das Kennzeichen einer universalen, harmonisierenden Geisteshaltung, welche das Geistesgut auch des heidnischen Altertums für eine christliche Philosophie der Kultur auszuwerten sucht. Sie ist intolerant gegen Ketzer und Ungläubige, niemals gegen die *studia humanitatis*. Diese Haltung drückt auch der Literatur der spanischen Blütezeit ihren Stempel auf und hebt sie scharf ab von der französischen wie von der englischen Geistigkeit des 17. Jahrhunderts. Spanien hatte seine Inquisition und seine Maurenverfolgung. Aber es hatte keinen Puritanismus und keinen Jansenismus. Die *Aethiopica* des Heliodor wurden dem Knaben Racine von seinen Erziehern aus den Händen gerissen als sündhafte Lektüre. Derselbe Roman konnte einen Cervantes zur Nacheiferung anregen *(Los trabajos de Persiles y Sigismunda)* und von einem Calderón für die Bühne bearbeitet werden *(Los hijos de la fortuna, Teagenes y Cariclea)*[2]. Der Theologie Canos und seiner Schule wird von thomistischer Seite vorgeworfen, sie sei den Gefahren des Historizismus, und das heißt einer wildwuchernden Erudition, nicht entgangen. Das ist in unserem Zusammenhang insofern wichtig, als tatsächlich auch die kunsttheoretischen Traktate der Spanier durch ein Übermaß von Zitaten heterogenster Art belastet sind. Das zeigt sich an Calderóns Abhandlung über die Malerei ebenso wie an unserem *Panegyrico*. Jedenfalls hat die Schule Canos, dies dürfen wir zusammenfassend sagen, eine Atmosphäre geschaffen, die der Entfaltung der «biblischen» und der «theologischen» Poetik besonders günstig war.

Ich gebe nun eine kurze Zusammenfassung des *Panegyrico*. Die Poesie ist erlaucht, denn sie wurde der Menscheit von Gott eingegeben *(concedida infusamente del origen de los versos, que fue Dios)*. Aber sie genießt geringe Schätzung, worüber schon Ovid klagte (Ovids *Hei mihi! non multum carmen honoris habet* zitiert schon Lope in der angeführten *Question*). Nach Homer ist es «ehrbar», einem Dichter zu lauschen, wenn er an Stimme den Göttern ähnlich ist *(Odyssee* 9, 3). Sie wurde ursprünglich begründet, um Gott zu loben. Ihr Zweck ist nicht bloßes Ergötzen. Dies soll bewiesen werden. Damit wird den Dichtern gedient sein. Platon lehrt, man solle um ihre Freundschaft werben (?). Sieben Städte beanspruchten, Homers Geburtsort zu sein. Alexander verehrte Homer. Platon ahmte die Dichter nach, soviel er konnte, und schloß sie aus seinem Staat nur deshalb aus, weil er sie nachahmte: *por no tener a los ojos el testimonio de su hurto, ni el autor de lo que se abrogaua...* Petrarca wurde auf dem Kapitol gekrönt. Ptolemäus zahlte den Athenern einen hohen Preis für die Werke des Euripides und errichtete dem Gedächtnis Homers einen Tempel. Andere Ehrungen erfuhren der sizilianische Dichter Geronimo Perdilebro (?); der athenische Dichter Archimelos[3]; Claudian; Ennius; Statius; Silius Italicus; Martial usw.

Die Schätzung der Dichtung ist damit «induktiv» bewiesen. Nun wird ein theologischer Beweisgang angetreten. Nach rabbinischer Interpretation bedeuten die «Quellen Jerusalems» im letzten Vers von Psalm 86 die Dichter. Vatable liest: «In deinen Quellen, o Zion, sind alle Wasseradern, Studien und Sinnspiele *(concetos)* meines Geistes[4]». Als Autoritäten folgen Ambrosius und Platon. Dieser war der größte Feind der Poesie, kannte sie aber am besten, wie das dritte Buch der *Gesetze*[1] bezeugt. Lob aus Feindesmund wiegt am schwersten. Als Zeugen für «Dichterwahnsinn als Himmelsgabe» treten auf Marsilio Ficino, Lucan, Ovid, Calpurnius Siculus, Cicero, Origenes, Boccaccio und viele andere. Aus den angeführten Zeugnissen erweist sich die «Göttlichkeit» der Poesie. Und diese wiederum macht es unmöglich, den Zweck der Poesie im bloßen Ergötzen zu sehen. Sie verbindet vielmehr erfreuende und nützliche Wirkung, wie Plutarch, Justinus Martyr *(liber quaestionum ad orthodoxos*[2]*)* und andere bestätigen. Eigentümliche Zeugen! Auch der Verfasser meint, die Argumentation sei mehr passend als zwingend *(mas de conueniencia que de fuerza)*. Es kommt dazu, daß Aristoteles die Poesie so hoch geschätzt und sie als das Steuerruder des menschlichen Lebens bezeichnet habe (?). Also die Kronzeugen sind Plutarch und ein christlicher Apologet. An letzter Stelle und beiläufig wird Aristoteles mit sehr verwunderlicher Begründung genannt. Nichts zeigt deutlicher die Distanz des *siglo de oro* zum Aristotelismus.

Der Verfasser geht nun zu «untrüglichen Vernunftschlüssen» *(infalibles)* über, «wenn auch mit scholastischen Argumenten». Alles Reale zerfällt in Spekulatives und Praktisches. Von ersterem handeln Metaphysik, Physik, Mathematik. Die Praktik zerfällt in *agibilia* (Jurisprudenz) und *factibilia* (mechanische Künste, Grammatik, Poesie, Rhetorik, Dialektik, Logik). Die Poesie aber umfaßt alle Wissenschaften und Künste, also Praktik und Spekulation, ist demnach adliger als die Philosophie[3]. Sie kann also Wissenschaft heißen. Jedenfalls ist sie die oberste und älteste der Künste, wie Patrizzi und Strabo bezeugen. Es ergibt sich endlich die Definition der Poesie: sie ahmt menschliche Handlungen, Gewohnheiten und Affekte nach, besteht aus fabelnder Rede, nützt indem sie ergötzt, hält die Menschen vom Laster fern und gewinnt sie für die Tugend (der Verfasser hat hier scheinbar die theologische Ableitung und Sinngebung der Poesie über dem Studium des Horaz vergessen). Nun eine kurze Belehrung über die vier Gattungen der Poesie: der Epiker *(poeta heroyco)* entflammt die Gemüter zu erhabenen Taten; der Tragiker erweckt Mitleid mit den Unglücklichen; der Komiker belehrt das unwissende Volk; der Lyriker reißt den Geist von der Liebe der Geschöpfe zu der des Schöpfers empor[4]. Die Poesie kann aber auch wissenschaftliche Lehren in kunstvoller Form darbieten. Wie die Philosophie enthält sie in sich alle Künste und Wissenschaften, was auch Strabo bezeugt. Nach der Auffassung der Alten ist sie eine *Filosofia principal*[5]. Sie kann theologische Probleme behandeln, kann die Logik, aber auch andere Wissenschaften in Verse bringen. Vitruv bedauerte, daß es ihm nicht möglich war, seine «göttliche Architektur» dichterisch darzustellen. Die Poesie vermag besser zu überzeugen als die Logik. Sie entflammt den Kriegsmut (Tyrtaios), läßt die Sonne stillstehen (Josua), ist der Artillerie überlegen[6] (2. *Paral.* 20, 20ff.), hat aber auch Heilwirkung auf Geist und Leib[7]. *En fin la Poesia es la sal que nos preserua de la corrucion deste siglo, es el primor con que se realzan y esmaltan los concetos, y el engaste perfectamente labrado a la piedra, que sin el no descubriera valor, ni hermosura.* Zum Beweis der Würde der Poesie dient die Leichenfeier für Marini, die 1626 in Rom stattfand.

Die meisten Autoren, die vom Ursprung der Poesie gehandelt haben, stützen sich auf Augu-

1 Vgl. die Aufzählung griechischer Väter in den Ausführungen von MENÉNDEZ y PELAYO (a. a. O. 226) über die Rhetorik des García Matamoros.

2 Über die Beliebtheit der *Aethiopica* bei den spanischen Erasmisten vgl. BATAILLON, *Érasme et l'Espagne* S. 663.

3 Hofdichter Hierons II. (*Athenaeus* V 209 b).

4 In der angegebenen Psalmenstelle kommen die *fontes Jerusalem* nicht vor. Diese finden sich im Psalter nur einmal: *in ecclesiis benedicite Deo Domino de fontibus Jerusalem* (*Ps.* 67, 27). Wahrscheinlich ist diese Stelle gemeint.

1 Gemeint ist offenbar *Gesetze* III 700/701, eine Stelle, die freilich die Dichter beschuldigt, die alte musische Ordnung zerstört zu haben.

2 Die *Quaestiones et responsiones ad orthodoxos* sind eine ps. justinische Schrift; siehe STÄHLIN a.a.O. 1287.

3 Das steht in Widerspruch zu Aristoteles, für den die Poesie zu den *factibilia* gehört, und zur Scholastik.

4 Gedacht ist wohl an die Hymnik.

5 Das hatte schon A. Lopez Pinciano in seiner *Philosophia antigua poetica* (1596) beauptet, und zwar unter Berufung auf den Platoniker Maximos von Tyros. Die spätantike und ma. Gleichsetzung von Philosophie und Poesie gilt also immer noch.

6 ... *esta fuerza de los versos, superior a la artilleria, esperimentaron tambien los Amonitas, Moabitas e Idumeos, quando el capitan Josafa los vencio, poniendo en la vanguardia un esquadron de Leuitas, que fueron diziendo el Salmo 135 con que començo la batalla, y apellido la vitoria.*

7 Wir sahen, daß nach Plutarch die Musik ein Mittel gegen die Pest ist.

stins Bericht über die theologischen Dichter. Als Erfinder nennt er Hermes Trismegistos, Orpheus, Musaeus, Linus, Hesiod. Andere gehen weiter zurück: auf Moses, ja in die Zeiten Nimrods. *Pero tuuo mas noble origen, que fue en Dios: el qual lo dispuso y ordeno todo con tal medida*[1], *que no es otra cosa (como dize Pitagoras) sino vna cierta manera de verso limado, o vna musica peregrina (como dize Platon) de muchas naturalezas, y una correspondencia.* Augustin verglich die Schöpfung mit einem Epigramm oder Sonett[2]. Nach Basilius und Ambrosius ist die Welt ein Kunstwerk, das seinen Schöpfer lobt. Die Bibel enthält vollendete Poesie *(lo mas culto de la Poesia)*. Gott selbst bedient sich poetischer Fiktionen, z. B. wenn er durch den Propheten Hosea (11, 4) auf die Inkarnation anspielen läßt. Mehr noch: der gesamte Stil der Poesie (Metra, Figuren, Tropen) stammt aus der Bibel. Dies lehren Cyrill von Alexandrien, Tertullian, Hieronymus, Augustin, Cassiodor. Die ersten Dichter nach der Weltschöpfung waren Lucifer und die Engel, die Gott in Hymnen lobten (*Hiob* 38, 4 und 7). Der Erzengel Michael unterwies, dem Kardinal Ximenez zufolge, Adam in der Poetik. Nach Adam dichteten Kain, Abel, David. In den Psalmen finden sich rhetorische Figuren wie Anadiplosis, Epanaphora, Aposiopesis, Epistrophe, die wir auch bei Ovid, Virgil, Terenz, Martial finden.

Wir dürfen als sicher annehmen, daß auch Christus dichtete, da er kraft göttlicher Eingießung aller Wissenschaften und Künste mächtig war. Das klingt für einen modernen Leser verwunderlich. Aber es entspricht dem Dogma, und zwar dem Lehrstück von der *sapientia Christi*. Es gehört zum eisernen Bestande der katholischen Theologie. Ihr erstes Lehrbuch sind die *Quattuor libri sententiarum* des Petrus Lombardus (um 1150), einer *synthèse à peu près complète de la doctrine, dont les grandes lignes se retrouvent encore dans le programme actuel... Essentiellement impersonnelle, l'œuvre se présente, du point de vue littéraire, comme un résumé sans vie ni chaleur, sans guère de vue philosophique non plus, mais bien ordonné...* (DE GHELLINCK, *L'Essor* I 71 f.). Man liest dort (III, *dist.* 14): *dicimus animam Christi per sapientiam sibi gratis datam in Verbo Dei, cui unita est, unde etiam perfecte intellegit, omnia scire quae Deus scit, sed non omnia posse quae potest Deus* (*PL* 192, 783). Diese Lehre, die man bei Albert, Thomas, Bonaventura wiederfindet, war schon bei Luis de León in die volkssprachliche Literatur eingedrungen: «Im Wissen Gottes befinden sich die Ideen und Gründe von allem, und in dieser Seele (der Christi) die Kenntnis aller Künste und Wissenschaften» (*Nombres de Cristo* ed. DE ONIS I p. 99, 18 ff.).

Unser Anonymus verwertet dieses Lehrstück und deutet es phantasievoll aus. Christus bediente sich der Logik bei der Widerlegung der Schriftgelehrten; der Rhetorik in seinen Gleichnissen und in seinem Brief an Abgar von Edessa, dem er ja auch sein von eigner Hand gefertigtes Bildnis schickte. Verschiedene Gründe sprechen dafür, daß er selbst Verse verfaßt hat, wie auch seine glorreiche Mutter (in dem *Magnificat*). Wir Menschen selbst sind nach Paulus (*Eph.* 2, 10) das Gedicht[3] Christi (*αὐτοῦ γάρ ἐσμεν ποίημα, ipsius sumus factura*). Clemens Alexandrinus nennt den Menschen *un hermoso Hymno de Dios, compuesto en justicia*[4]. Aber auch der Teufel war Dichter: er dichtete nämlich die Orakelsprüche, die bekanntlich in Versen abgefaßt waren[5]. Denn obwohl er bei seinem Sturz «die Werke des Willens» verlor, so «verblieben ihm doch die

1 *Weisheit Salomons* 11, 21. 2 Gemeint ist *carmen universitatis* (oben S. 530).

3 *Poesia de Cristo.* Der Verf. benutzt hier die Doppelsinnigkeit von *ποίημα*.

4 Im *Protreptikos* (Mahnrede an die Heiden) des Clemens finde ich diesen Satz zwar nicht wörtlich. Doch erscheint Christus dort als der neue Orpheus, der aber auch das «neue Lied», die «Harmonie der Welt» und der göttliche Logos ist. Dieser «verschmähte Lyra und Harfe, die leblosen Instrumente, erfüllte durch den heiligen Geist diese Welt und dazu auch die Welt im Kleinen, den Menschen, ... mit Harmonie und preist Gott mit diesem vielstimmigen Instrument, dem Menschen ... Zu einem schönen, von Geist erfüllten Instrument hat der Herr den Menschen gemacht...» (Clemens von Alexandria, *Schriften*, übers. von O. STÄHLIN, Bd. 1, 1934, S. 75 f.). Vgl. L ETZMANN, *Geschichte der alten Kirche* 2, 288.

5 Der Gedanke findet sich schon in Justins erster Apologie c. 54: «Wir können auch nachweisen, daß sie (die von den Menschen ersonnenen Mythen) zur Betörung und Verführung des Menschengeschlechtes auf Antrieb der bösen Geister ersonnen worden sind» (und das Folgende).

des Verstandes wie den übrigen Engeln[1]». Zwar wurde er einmal, als er sich im Körper eines Besessenen befand, vom Exorzisten aufgefordert, einige Verse herzusagen und versah sich dabei in einer Strophe, wie bezeugt ist: «aber nur deshalb, weil er es wollte, nicht aus Unwissenheit». Paulus hat Verse von Arat, Menander, Epimenides angeführt. Christliche Dichter waren Johannes Damascenus[2], Juvencus, Fortunat, Licentius[3], Sedulius, Prudentius, Tertullian, Gregor, Cyprian, Thomas von Aquino, Orientius und viele andere. Es folgt eine Aufzählung von Päpsten, Kaisern, Königen, welche dichteten. In Spanien ist die Poesie von jeher gepflegt worden, insbesonders in Andalusien, wo nach Strabo schon vor der Sintflut gedichtet wurde. *Donde se conocera bien quan capaz es nuestro idioma de auentajarse en este Arte a algunas naciones que nos tienen por barbaros, y somoslo cierto, en el descuydo que ay del pulimento con el Arte, que como mina de oro finissimo, se ha descubierto en tantas partes: pero es el daño, que con preceto y medio, algunos nos arrojamos a hombrear con los Virgilios y Horacios de la poesia; y (mayor mal) a censurarles lo que no entendemos. Cierto, que quando veo algunos concetos de coplas antiguas, dispuestos con la poca noticia que deste Arte auia en el tiempo que se escriuieron, me parecen riquissimos diamantes por labrar, sin que me satisfaga mas lo muy culto y aliñado de otra lengua.* Diese Sätze sind ein hübsches Zeugnis für die typisch spanische (auch für Góngora bezeichnende) Symbiose der gelehrten Kunstdichtung und der «volkstümlichen» Tradition des Romancero. Der *Panegyrico* schließt mit einem reichhaltigen Verzeichnis spanischer Dichter, worauf ein Katalog dichtender Frauen folgt (Deborah, Judith, die Sibyllen, Proba, die hl. Teresa – und die Jungfrau Maria).

Das Schriftchen enthält keine eigenen Gedanken, aber gerade deshalb ist es bezeichnend für die Dichtungstheorie und Denkhaltung der spanischen Blütezeit. Es schließt sich, wie die Analyse ergab, formal an die antiken Lobreden auf Künste an und übernimmt deren epideiktische topoi: enzyklopädischer Charakter der zu behandelnden Kunst – ihr Nutzen – ihr göttlicher Ursprung – «Heroenkatalog». Mit diesen humanistischen Elementen verschmilzt die «Bibelpoetik», die wir aus der altchristlichen und der mittellateinischen Literatur kennen. In Spanien allein hat sie sich fruchtbar entfalten können, und zwar auf dem Boden der im 16. Jahrhundert dort erneuerten Theologie. So konnte aus der biblischen eine theologische Poetik, ja eine theozentrische Metaphysik der Künste erwachsen, die mit dem Thomismus nicht vereinbar ist. Sie ist die – nur selten begrifflich explizierte – theoretische Entsprechung zu einem Welt- und Menschenbild, das innerhalb der reichen Entfaltung des *siglo de oro* eine besondere Bedeutung und Würde beansprucht. In der Dichtung eines Luis de León, wie im spanischen Drama, wie in der Malerei der Zurbarán, Valdés Leal, Greco wird uns das Menschliche immer in seiner Bezogenheit auf Gott gezeigt und über allen Wirrungen der Erde wird uns ein Blick in den Himmel geöffnet. Der tiefste Gehalt von Lopes wie von Calderóns Dichtung wird erst in dieser Perspektive faßbar.

Die Verbundenheit des Menschen mit dem Überirdischen zeigt sich besonders charakteristisch in der Auffassung des Todes. Im Weltbild der großen spanischen Dichtung ist er nicht zermalmende Katastrophe, nicht ein brutaler Schlußstrich, sondern gelassener Abschied und Übergang. So spricht etwa bei Lope der edle Räuberhauptmann Pedro Carbonero zu seinem Freunde:

Despidamonos los dos:
Morir quiero, morir quiero.
O mundo, no mas con vos!
Muera Pedro Carbonero,
Y muera en la fé de Dios.

1 Hierfür zitiert der Verf. Suarez, *De Angelis* und zahlreiche andere Autoritäten. Die Lehre ist orthodox. Auch bei Calderón (*El Magico prodigioso* III 548) sagt der Teufel: *La gracia sola perdi, la ciencia no.*

2 ca. 675–749, «der letzte große, universal eingestellte Theologe der alten griechischen Kirche», ALTANER. 3 SCHANZ IV 2, p. 462.

Dieses Ausgesöhntsein mit dem Sterben, diese leichte und fromme Ablösung von der Welt finden wir aber auch bei Cervantes, obwohl dieser dem Weltbild der theologischen Kunstauffassung ferner steht. Der Abschluß des *Don Quijote* ist dafür bezeichnend. Der sinnreiche Junker verfällt im Laufe seiner kurzen Todeskrankheit in einen tiefen Schlaf, aus dem er verwandelt aufwacht. Er hat nicht nur die Vernunft, sondern auch seinen wahren Namen Alonso Quijano *el bueno* wiedergefunden. Die leibliche Auflösung ist zugleich eine geistige Restitution, in welcher der Sterbende «laut aufschreiend» einen Beweis der göttlichen Barmherzigkeit erkennt. Als Geheilter gibt Don Quijote seine Seele dahin. Und sein Schöpfer «der hohe Cervantes, auch als Greis und in der Agonie noch freundlich und voll von zartem Witz» (Friedrich Schlegel), verfaßt noch auf dem Totenbett, nach Empfang der letzten Ölung, die Widmung seines letzten Romans an den Grafen von Lemos, «schon den Fuß im Steigbügel», wie er schreibt – anknüpfend an einige *coplas antiguas*. Auch hier, wie in den Dramen Lopes und Calderóns, ist das Irdische ausgesöhnt mit dem Überirdischen. Diese große spanische Kunst hat nichts vom Natürlichen verschmäht, aber auch nichts vom Übernatürlichen. Wenn der französische Klassizismus durch den Mund Boileaus dekretiert:

De la foi des chrétiens les mystères terribles
D'ornements égayés ne sont point susceptibles,

so schnürt er die Dichtung vom Glauben, aber auch das Christentum von der Kultur ab. Das bedeutet einen Bruch innerhalb der geistigen Welt, der sich dann in der einzelnen Seele – eines Pascal, eines Racine – wiederholt. Calderóns Sakramentsspiele, die den Ernst des Mysteriums mit so vielen «heiteren Verzierungen» umspielen, scheinen uns menschlicher und göttlicher zugleich als die von Boileau kodifizierte Kunst. Die Klassik aristotelischer Observanz engt nicht nur die Welt, sondern auch die Kunst selbst ein. Wenn alle Künste ihren Ursprung letztlich in Gott haben, dann gewinnt damit die Kunst selbst eine neue Freiheit und Unschuld. Sie ist ein Spiel vor Gott und damit ein Symbol des Lebens selbst als des *gran teatro del mundo*, dessen Rollen Gott verteilt.

XXIII.
CALDERÓNS KUNSTTHEORIE UND DIE *ARTES LIBERALES*

Der anonyme *Panegyrico* von 1627 war eine Ausgrabung. Sie gestattete die Rekonstruktion einer Dichtungstheorie, die meines Wissens bisher nicht bekannt war. Im Folgenden lege ich eine andere Ausgrabung vor. Sie erweitert und bestätigt die Ergebnisse der ersten. Der Text stammt nicht von einem Anonymus, sondern von «keinem Geringeren» als Calderón. Die Calderón-Bibliographien verzeichnen einen «Traktat zur Verteidigung des Adels der Malerei», der nur einmal – 1781 – an versteckter Stelle gedruckt und nicht beachtet worden ist. Einen Neudruck mit Übersetzung und Kommentar gab ich 1936 (*RF* 50, 89ff.). Ich verweise für alles Nähere auf diese Publikation. Hier soll nur herausgehoben werden, was zur Kenntnis der spanischen Kunsttheorie und Calderóns beiträgt. Dabei werden einige Grundthemen dieses Buches anklingen.

Calderóns fälschlich so genannter «Traktat» ist ein Gutachten zugunsten der Madrider Maler, die mit dem Steuerfiskus im Prozeß lagen. Es wurde 1677 erstattet; ein halbes Jahrhundert nach dem Erscheinen des *Panegyrico*. Die Besteuerung der Maler war in Spanien eine alte Streitsache, die auch Justi in seinem *Velasquez* berührt (S. 233 der 1933 im Phaidonverlag erschienenen Ausgabe): «Das Widerwärtige dieser Steuer für die Künstler lag mehr noch in der Gleichstellung ihrer, wie sie glaubten, freien Kunst mit der Lohnkunst». Dahinter rollt sich aber, was Justi nicht sehen konnte, noch einmal – zum letztenmal – die Frage nach dem System der *artes liberales* und ihrem Verhältnis zur künstlerischen Tätigkeit des Menschen auf.

Der erste Angriff des Steuerfiskus geschah 1600 und richtete sich gegen den Greco. Der letzte erfolgte 1676. Er wurde der Anlaß für Calderóns Gutachten: die einzige theoretische Äußerung über Kunst, die wir von ihm besitzen. Zum Verständnis des Ganzen muß man auf die italienische Kunsttheorie zurückgehen. Sie ist erschlossen worden durch Julius v. Schlossers *Kunstliteratur* (1924), durch Erwin Panofskys *Idea* (1924) und durch Fritz Saxls *Antike Götter in der Spätrenaissance* (1927).

Im Florenz des Quattrocento wird die Renaissance ihrer Wahlverwandtschaft mit dem Denken und Schaffen des Altertums inne. Die bildenden Künste entfalten sich in unerhörter Schöpferkraft und erobern sich bei Fürsten und Bürgern ein Ansehen, wie sie es seit der römischen Kaiserzeit nicht besessen hatten. Auch die soziale Stellung und das Selbstbewußtsein der Künstler hat sich gehoben. Sie wollen nicht mehr namenlose Werkleute sein, nicht mehr mit Handwerkern verwechselt werden. Fordert nicht ihr Beruf gelehrte Kenntnisse? Müssen sie nicht in Geometrie und Perspektive bewandert sein? Bezeugen nicht die antiken Autoren, daß die Maler den Vertretern der sogenannten «freien», d.h. eines Freigeborenen würdigen Künste zuzurechnen seien? Alle diese Fragen werden seit dem 15. Jahrhundert erörtert und weitergetrieben in einem Schrifttum, das den Charakter einer neuen (wenn auch an die Antike vielfach anknüpfenden) Disziplin annimmt.

Was war es nun, was die neue Kunst Italiens von der überwundenen, mittelalterlichen Malerei, was einen Giotto von einem Cimabue unterschied? Für das Empfinden des 14. und 15. Jahrhunderts war es in erster Linie die «Natürlichkeit» von Giottos Gestalten. Man hatte die seit der Antike verlorene «Natur» wieder entdeckt. Die Malerei war also als eine «Nachahmung» der Natur aufzufassen. Eben diese Bestimmung fand man in den hellenistischen Künstleranekdoten wieder. Aber die Naturgebilde selbst – so der Menschenleib als das höchste unter ihnen – waren durch Maßverhältnisse bestimmt. Diese mußte der Künstler kennen. Beherrschte er sie, so konnte er mit der Natur wetteifern, ja sie durch auswählendes Verfahren umbilden und erhö-

hen. Die Malerei setzte also ein gründliches Studium der Proportionslehre voraus. Sie mußte – analog der Natur – die «Zusammenstimmung aller proportionell verbundenen Teile zu einem Ganzen» (SCHLOSSER) bewirken können. Sie mußte, wie eine Wissenschaft (z. B. Rhetorik und Musik), über einen Schatz von Regeln und Gesetzen verfügen. Ja, sie mußte selber Wissenschaft werden, die zur Hervorbringung «richtiger» und «schöner» Werke befähigte.

Es ist ersichtlich, daß diese «Nachahmungstheorie», wie später die der erst um 1550 bekannt gewordenen aristotelischen Poetik, eine innere Spannung enthielt: zwischen «modellgetreuer Darstellung des Wirklichen» (PANOFSKY) und eklektisch-idealisierendem Verfahren. Der Früh- und Hochrenaissance aber kam dies noch nicht zum Bewußtsein. Die Kunsttheorie dieser Zeit ist nicht spekulativ, sondern praktisch ausgerichtet – denn Proportionslehre usw. sollen ja dem Künstler als Grundlage und Hilfsmittel dienen. Neben dem praktischen verfolgt die frühe Kunsttheorie auch einen apologetischen Zweck. Sie will «die zeitgenössische Kunst als die echte Erbin der griechisch-römischen Antike legitimieren und ihr durch Aufzählung ihrer Würden und Vorzüge eine Stelle unter den *artes liberales* erkämpfen» (PANOFSKY, S. 26). Von dem florentinischen Neuplatonismus ist die Kunsttheorie in dieser Phase noch ganz unberührt. Erst seit der Mitte des 16. Jahrhunderts tritt der Begriff der «künstlerischen Idee» mehr und mehr hervor, um bald als oberstes Prinzip zu fungieren. In gelegentlicher und noch unreflektierter Form erscheint die «Idee» in der zweiten Auflage von Vasaris Viten. Systematisch vorgetragen, beherrscht sie dann die Kunsttheorie des sogenannten «Manierismus», die in Lomazzos *Trattato dell' arte della pittura* (1584) und in Federigo Zuccaris *Idea de' scultori, pittori e architetti* (1607) niedergelegt ist. Die manieristische Kunstlehre führt also – als völlige Neuerung – die philosophische Spekulation in die Theorie ein, weil – nach PANOFSKY – der damaligen Künstlergeneration «das Verhältnis des Geistes zur sinnlich gegebenen Wirklichkeit» problematisch geworden war. Seit etwa 1600 sieht sie sich bedroht von dem neuen «Naturalismus» (Caravaggio). Endlich – seit der Mitte des 17. Jahrhunderts – nimmt ein neuer kunsttheoretischer Idealismus den Kampf gegen Manierismus und Naturalismus zugleich auf. Er siegt 1664 mit Belloris *Idea del Pittore, dello Scultore e dell' Architetto* und wird in dieser Form vom französischen Klassizismus aufgenommen.

So stellt sich, in vereinfachendem Umriß, die Geschichte der italienischen Kunsttheorie nach PANOFSKY und SCHLOSSER dar. Eine entsprechende Arbeit für Spanien fehlt noch. SCHLOSSERS auf zwei Seiten zusammengedrängte Würdigung der spanischen Kunsttheorie (S. 557/8) füllt die Lücke nicht aus.

Daß die spanische Kunsttheorie bei der italienischen in die Schule gegangen ist, liegt auf der Hand. Vasari, Lomazzo, Zuccari werden häufig erwähnt. Ganze Gedankengänge auch aus früheren Autoren werden übernommen. Die spanische Kunsttheorie beginnt als Teilstück aus der Geschichte des Italianismus in Spanien. Sie geht aber dann eigene Wege. Ein wesentlicher Unterschied zwischen der italienischen und der spanischen Entwicklung liegt schon darin, daß die spanische Malerei den Naturalismus eines Caravaggio in sich aufgenommen und den Weg zum Klassizismus nicht beschritten hat. Sie tendiert nicht zu einer normativen Ästhetik, sondern – analog dem *Panegyrico* – zu einer Verherrlichung der Malerei. Dafür werden griechische und lateinische Kirchenschriftsteller des 4. bis 10. Jahrhunderts aufgeboten. Neben ihnen erscheinen antike Autoren wie Xenophon, Plinius, Quintilian und Italiener wie Patrizzi, Possevino, Polidoro Virgilio, Celio Rodighino und andere.

Die spanische Kunsttheorie setzt 1526 mit Diego de Sagredo ein. Im 16. Jahrhundert beschränkt sie sich darauf, die Malerei den sieben *artes* gleichzustellen oder sie der Geometrie zuzuordnen. Im 17. Jahrhundert weist Valdivielso dann nach, die Malerei sei nicht nur eine der freien Künste, sondern die erste unter ihnen. Calderón blieb es vorbehalten, diese These schulmäßig zu entfalten.

Calderóns Gutachten hat die Form einer gerichtlichen Aussage, die am 8. Juli 1677 gemacht, protokolliert und von dem Dichter gezeichnet wurde. Im Eingang erwähnt Calderón, er habe

für die Malerei immer eine «natürliche Zuneigung» empfunden. Er definiert sie als Nachahmung der Werke Gottes und Nacheiferung der Natur. Ihren Ursprung findet er «in dem von anerkannten Autoritäten aufgestellten Prinzip, daß ebenso wie die ewige Weisheit, um sich als Schöpferin zu erweisen, aus einem Nichts den Bau des Alls habe erstehen lassen», sie auch gewollt habe, daß die Malerei aus einem zweiten Nichts entstehe: aus dem Spiel badender Knaben. Einer begann mit dem Finger das vom Schatten geworfene Profil eines andern auf dem Sande nachzuzeichnen. So war «die erste Werkstatt der Malerei das Licht, ihr erster Entwurf der Schatten, ihr erstes Blatt der Sand, ihr erster Pinsel der Finger und ihr erster Künstler der jugendliche Übermut des Zufalls». Die Malerei wird nur deshalb nicht unter den freien Künsten aufgezählt, weil sie die Kunst der Künste ist; sie beherrscht alle, indem sie sich aller bedient. Die Grammatik steuert ihre «Konkordanzen» (Übereinstimmung veränderlicher Redeteile) bei. So muß die Malerei der Lilie das Weiß, der Nelke das Rot usw. zuteilen, widrigenfalls sie «Solözismen» begehen würde. In ähnlicher Weise dienen ihr die Dialektik – hier ist die Beweisführung etwas schwierig – und die Rhetorik. Denn die Malerei vermag das Gemüt zu bewegen, wie Worte es können. Arithmetik und Geometrie geben die Wissenschaft der Proportion und der Perspektive. Und wie steht es mit der Musik? «Wenn diese die Aufgabe hat, den Geist an Klangbilder zu fesseln, so fesselt ihn die Malerei an nicht weniger harmonische Rhythmen mit den Vorzügen, welche der Gesichtssinn vor dem Gehörssinn hat; und besonders, wenn der Horizont am Ende sich mit Wolken und mit Himmeln krönt, wodurch er die Einbildungskraft nach sich zieht, zur Betrachtung der Himmelszeichen und Planeten. Also die Grammatik steuert der Malerei ihre Konkordanzen bei, die Dialektik ihre Konsequenzen, die Rhetorik ihre Überredung, die Poesie[1] ihre Erfindungskünste, die Redekunst ihre Energien, die Arithmetik ihre Zahlen, die Musik ihre Konsonanzen, die Symmetrie ihre Maße, die Architektur ihre Maßverhältnisse, die Skulptur ihre Formen, die Perspektive und die Optik ihre Vergrößerungen und Verkleinerungen und schließlich die Astronomie und Astrologie ihre Zeichen für die Erkenntnis der Himmelsbilder; wer zweifelt also, daß sie als zusammenfassende Zahl aller Künste die Hauptkunst ist, welche alle einschließt[2]?»

Gönner – zum Teil ausübende – der Malerei waren der junge Nero, Hadrian, Marc Aurel, Alexander Severus, Konstantin VIII.[3], Alexander der Große, Julius Cäsar usw. In neuerer Zeit Leo X., der Rafael zum Kardinal erhob; Julius II.; Philipp II. und andere. Als letzter und höchster Beweis für die Würde der Malerei wird schließlich angeführt: «Gott als Gott hat sich im Menschen abgebildet, denn er schuf ihn aus dem Urbild seiner Idee, als Bild und Ebenbild seiner selbst. Als Gott Mensch wurde, erlaubte er nicht, daß ein menschlicher Pinsel ihn abbildete, sondern blendete mit seinem Glanze alle, die das versuchten. Aber damit die Welt nicht ohne ein so glorreiches Unterpfand bliebe, bildete er sich selbst ab auf dem weißen Tuch der frommen Veronika», wie es in Rom, Savoyen, Jaén und Oviedo zu schauen ist. «Damit formt der Zeuge in seiner Aussage einen vollkommenen Kreis»: das Ende kehrt zum Anfang zurück. Die Malerei ist eine Nachahmung der Werke Gottes, «da Gott, in gewisser Weise als Maler, sich in seinen größten Werken abgebildet hat».

Der geforderte Nachweis, daß die Malerei eine «freie Kunst» sei, wird somit eingebaut in den weit übergreifenden Zusammenhang theozentrischer Kunsttheorie. Die «natürliche» Erklärung (Ursprung aus kindlichem Spiel) deutet auf einen Sachverhalt hin, der von der göttlichen Weisheit selbst gewollt wurde. Gottvater ist der Weltenmaler und der Schöpfer des Menschen «nach seinem Bilde». Die Malertätigkeit Gottes wiederholt sich im Schweißtuch der Veronika. Die Schöpfungstat wird – platonisierend – als Nachzeichnung einer präexistenten Idee gefaßt; so auch im Sakramentsspiel (*Autos*, 1717, II 394f.):

1 Als Teil der Rhetorik.

2 *¿Quién duda que número transcendente de todas las Artes sea la principal que comprehende á todas?*

3 Quelle: Sigebert von Gembloux in *MGH Scriptores* VI 346. – Vgl. GIBBON, *Decline and Fall* Kap. 48.

Este campo que poblado
Hoy de fabricas se ve,
Nada pulido era entonces
Antes de labrarse en el,
Una confusión, un caos,
Tan informe al parecer,
Que no le hiciera tratable
Sino el supremo pincel,
Que corrió desde la idea
Del primero ser sin ser
Rasgos de su omnipotencia
Y líneas de su poder.

«Gott als Maler» ist ein alter topos, der zuerst bei Empedokles und Pindar auftaucht und durch Clemens (*Schriften*, deutsch von Stählin, I, 1934, 174) dem Mittelalter überliefert wurde. Schlosser hat ihn in der Renaissance verfolgt (*Präludien*, 1927, 296f.). Auch Lope bringt ihn unter Hinweis auf den früher dem Ambrosius zugeschriebenen Hymnus *Caeli deus* (*A. h.* 51, 36), dessen dritter Vers lautet *Candore pingis igneo.*

Die aus der Tradition zu belegende doppelte Funktion des *deus pictor* als des Weltenmalers und des Menschenbildners mußte Calderón besonders wertvoll sein, da sie die Entsprechung zwischen Makrokosmos und Mikrokosmos vertieft, die eine Grundstruktur von Calderóns Weltbild ist. Calderóns Gutachten zeigt in Aufbau, Gedankenführung, Sprachstil jene persönliche Umprägung überlieferten Gedankengutes, die wir auch aus seinen *Comedias* und vor allem aus den *Autos sacramentales* kennen. Eine enzyklopädische Belesenheit, die aber durch Energie und Sinnreichtum gedanklicher Kombination beherrscht wird; feinste begriffliche Durchbildung und harmonisierende Verflechtung aller Motive; sorgfältige Zergliederung, die streng symmetrisch verfährt und aus der sich schließlich ein nach Proportionsgesetzen durchdachtes und überschaubares Ganzes aufbaut: diese Stilcharaktere von Calderóns Kunst treten auch in dem Gutachten erkenntlich hervor.

Die Analyse des Traktates bestätigt den wertvollen Nachweis von Lucien-Paul Thomas, daß Calderón eine selbständige, durchdachte Kunstanschauung besaß[1].

Ein *index pictorius* zu Calderóns Bühnendichtung würde all die zahlreichen Metaphern und *conceptos* umfassen müssen, die Calderón der Malerei entlehnt hat. Auch die Beschreibungen, in denen er mit der Kunst des Malers sichtlich wetteifert – *sit ut pictura poesis!* – können hier nicht näher untersucht werden: etwa die Schilderungen spanischer Hoffeste und Prunkzüge (z. B. in *La Banda y la Flor* oder in *Guárdate del Agua mansa*). Nur die drei Werke, in denen die Malerei tragendes Element der dramatischen Handlung ist, mögen kurz betrachtet werden. Es sind die Schauspiele *Darlo todo y no dar nada* und *El Pintor de su Deshonra* sowie das mit letzterem gleichnamige Sakramentsspiel.

Darlo todo y no dar nada behandelt nach Plinius und Aelian die Liebe Alexanders des Großen zu Campaspe, die er von Apelles malen läßt. Dieser verliebt sich in sein schönes Modell, glaubt aber, aus Rücksicht auf seinen königlichen Herrn seiner Leidenschaft entsagen zu müssen. Darüber wird er wahnsinnig – bis Alexander ihm die Geliebte abtritt, wodurch er zugleich dem Diogenes beweisen kann, daß er nicht nur die Welt, sondern auch sich selbst zu besiegen vermag. Die zugrundeliegenden antiken Berichte gehören zu den beliebtesten Künstleranekdoten der Renaissance[2]. Calderón hat ihnen das Hauptmotiv entnommen und durch die Charakteristik

[1] *François Bertaut et les conceptions dramatiques de Calderon*, in *Revue de Littérature comparée* 1924, 199 ff.

[2] Vgl. E. Kris und O. Kurz, *Die Legende vom Künstler*, Wien 1934, bes. S. 49 ff. – Lopes Stück *Las Grandezas de Alexandro* – nach dem Urteil von Menéndez y Pelayo *una de las pocas obras enteramente malas que nos ha dejado Lope* – bietet kaum Berührungspunkte mit *Darlo todo y no dar nada*. Der Malerwettstreit fehlt. Einiges über Malerei im ersten Akt (große Akademie-Ausgabe VI 327–29).

des Diogenes eine komische Nebenhandlung gewonnen. Für Calderóns Auffassung der Malerei ist aus dem Werk Folgendes bezeichnend.

Drei Maler – Timanthes, Zeuxis und Apelles – haben ein Porträt Alexanders angefertigt. Sie werden vom König empfangen als Vertreter der höchsten aller Künste:

Ejerceis el mejor arte,
Más noble y de más ingenio.

Alexander beurteilt dann die drei Bildnisse. Da er ein Triefauge hat, welches Timanthes nicht wiedergegeben hat, wird dieser als Schmeichler und Lügner abgelehnt. Ebenso Zeuxis: denn dieser hat das Gebrechen allzu naturgetreu dargestellt und damit die schuldige Ehrfurcht verletzt. Nur Apelles hat das Richtige getroffen (Keil IV 5a):

Que solo vos sabeis, como
Se ha de hablar á su Rey, puesto
Que á medio perfil está
Parecido con extremo;
Con que la falta ni dicha
Ni callada queda, haciendo
Que el medio rostro haga sombra
Al perfil del otro medio.

Apelles wird darauf zum *pintor de cámara* ernannt.

Könige sind also – das erfahren wir aus dieser Stelle – in Halbprofil zu porträtieren. Eine Parallelstelle bietet das Fronleichnamsspiel *El Lirio y la Azucena*. Dort wird am Schluß ein Gemälde gezeigt: *Aqui se descubre un lienzo grande pintado en el Retablo y Altar de la Iglesia de San Sebastian; encima del Ara el Copón del Santisimo Sacramento, un Sacerdote en pié, haciendo cara hácia el altar; y el pueblo, que se pinte numeroso y vario, y el Rey de rodillas en la ultima grada, procurando que se vea el rostro, aun mas que medio perfil.*

Das Alexanderschauspiel hat noch eine andere Beziehung zur Kunsttheorie. Campaspe ist eine der in Calderóns Theater so häufigen Figuren, die in der Einsamkeit erzogen und dann plötzlich durch einen Schicksalsumschwung in die ihnen unbekannte Welt versetzt werden. Campaspe wurde in der Wildnis groß und kennt nur einen idealen Naturzustand. Nun soll sie porträtiert werden. Aber sie weiß gar nicht, was ein Porträt ist. So ergibt sich ein reizvoller Dialog zwischen ihr und den Prinzessinnen Estatira und Siroes.

Campaspe: *Quisiera*
Saber qué cosa es retrato.

Siroes: *¿ Nunca ha visto tu rudeza*
El primor de la pintura?

Campaspe: *Pintura ya sé qué sea;*
Que en el templo he visto tablas,
Que, de colores compuestas,
Ya representan paises,
Ya batallas representan,
Siendo una noble mentira
De la gran naturaleza;
Pero retrato no sé
Qué es.

Estatira: *Pues que es lo mismo, piensa,*
Con la circunstancia más
De que la copia parezca
Al original de quien
Se saca.

Campaspe: *¿ Y de qué manera*
Se saca ?

Estatira: *Verásl o, cuando*
Á hacer el retrato vengan.

Landschafts- und Schlachtenbilder sind also auch Naturkindern bekannt: aus den ländlichen Tempeln. Das Porträt aber gehört zum Gebiet städtischer Kultur. Es wirkt daher verwirrend auf Campaspe. Vor ihrem eigenen Porträt gerät sie in ontologischen Zweifel (KEIL IV 21 f.).

Die Bildniskunst wird somit hier in die Reihe der *prodigios del mundo* eingeführt (wie das erste Schiff, die erste Trommel usw.), das heißt in den Umkreis der vom Menschen erfundenen Kulturgüter, über deren «Ursprung» Calderón, antiker Tradition folgend, so gerne reflektiert – wie er dies ja auch zu Beginn seines Malereitraktates tut.

Die Comedia *El Pintor de su Deshonra* gehört zu Calderóns bekannteren Werken. Ich hebe nur das heraus, was für Calderóns Kunsttheorie bezeichnend ist. Don Juan Roca ist lange unbeweibt geblieben, weil er Tage und Nächte über Bücherstudien verbrachte. Überfiel ihn die Melancholie, so suchte er Linderung in der Malerei (KEIL IV 62 a):

Y si, para entretener
Tal vez fatigas de leer,
Con vuestras melancolías
Treguas tratábades, era
Lo prolijo del pincel
Su alivio, porque aun en él
Parte el ingenio tuviera.

Auch als Ehemann pflegt Don Juan Roca die Malerei. Er porträtiert seine Frau Serafina und erläutert ihr während einer Sitzung die Schwierigkeit, ihre vollendete Schönheit wiederzugeben (IV 71 a).

Serafina wird wider ihren Willen entführt. Vergeblich sucht Don Juan Roca sie ausfindig zu machen. Er wendet sich wiederum der Malerei zu und verfertigt für den Fürsten von Ursino ein Gemälde, welches den eifersüchtigen Herakles darstellt, dem der Kentaur Nessus die Dejanira raubt. Der Fürst bestellt sodann das Porträt einer Schönen: es ist Serafina. Don Juan erschießt sie: als «Maler seiner Schmach» hat er ein Bild «mit Blut gemalt».

Wir finden also in diesem Stück die Auffassung der Malerei als einer intellektuellen, auch Personen von Stand auszeichnenden Kunst. Wichtiger ist aber hier die «Problematik des Porträts», wenn ich so sagen darf[1]. Ein Modell von idealer Schönheit kann vom Maler nicht naturgetreu wiedergegeben werden. Ein Porträt ist vielmehr um so ähnlicher, je mehr das Modell vom Schönheitskanon abweicht. Auch das schönste Frauenbildnis – so müssen wir daraus schließen – setzt voraus, daß die Darzustellende in irgendeinem ihrer Züge gegen die idealen Proportionen verstößt. Den Beweis dafür erbringt die berühmte Schilderung der Semiramis in *La Hija del Aire*, die schon Grillparzer bewunderte. Semiramis hat eine zu kleine Stirn (II 73 a):

No de espaciosa te alabo
La frente, que antes en esta

1 Über die Porträtmalerei verbreitet sich auch Tirso de Molina (*El Vergonzoso en Palacio* II 673 ff.).

Parte solo anduvo avara
La siempre liberal maestra usw.

Hier liegt also ein Defekt vor, ebenso wie im Antlitz Alexanders. Aber dieses Negativum wird für die Kunst des Porträtmalers ein Positivum, ja eine Bedingung des Gelingens. Freilich entsteht dann eine zweite Problematik – die von *Darlo todo y no dar nada* –: wie hat der Künstler sich zu verhalten, der einen König zu porträtieren hat? Wie vereint er Konvenienz mit Lebenswahrheit? Hinter diesen Fragen steht als historische Wirklichkeit einmal die höfische Kultur des habsburgischen Spanien, sodann aber auch das tiefere Problem des Ausgleiches zwischen naturalistischer und idealisierender Kunstauffassung – oder, besser gesagt, zwischen *imitatio* einerseits, *decorum* andererseits. Die Norm des *decorum* wird zum Beispiel von Pacheco eingehend erörtert[1]. Es verdient in diesem Zusammenhange bemerkt zu werden, daß uns Calderón in seinem sogenannten *romance autobiográfico* (von COTARELO Y MORI, *Ensayo sobre la vida y las obras de Calderón*, p. 70, um 1636 datiert) ein literarisches Selbstporträt gegeben hat, das an Naturalismus nicht zu überbieten ist[2].

Eine Parallele zu Calderóns Gedanken über Porträtmalerei bietet Pacheco: *Las faltas no se han de disimular en los retratos, aunque es alabado Apéles en haber retratado de medio rostro al Rey Antígono, que era ciego de un ojo, poniéndole de la parte del sano ... Esta es prudencia que se puede usar con personas graves, sin detrimento de la verdad ...* Und im gleichen Zusammenhang: ... *los rostros hermosos son más dificultosos de retratar, como enseña la experiencia*[3].

Wir betrachten endlich das Sakramentsspiel *El Pintor de su Deshonra.*

Lucifer enthüllt der Schuld *(Culpa)* seinen tiefen Groll gegen den Sohn des Allmächtigen. Der Sohn ist Meister aller Wissenschaften: Theologie, Jurisprudenz, Philosophie, Medizin. Außerdem beherrscht er die freien Künste: Dialektik, Astrologie, Arithmetik, Architektur, Geometrie, Rhetorik, Musik, Poesie[4]. Aber am meisten ärgert sich Lucifer darüber, daß der Sohn auch Maler ist. Soeben hat er in sechs Tagen das Gemälde der Schöpfung vollendet. Jetzt ist er damit beschäftigt, das Menschenbild – als Abbild seiner Idee – hervorzubringen. Lucifer fürchtet, der Sohn werde dieses Bild auch noch beleben. Er wendet sich deshalb an die Schuld mit der Bitte, sie möge solches gemeinsam mit ihm verhindern, damit der Sohn Gottes der Maler seiner Schande werde. Zwar malt er mit dem Öl der Gnade, aber «wir wollen bewirken, daß sie – die menschliche Natur – sich dem Temperament ihrer Gelüste beugt, und werden sie so zur Tempera-Malerei machen, obwohl er sie mit Öl malt» (*Autos*, 1717, I 378a):

Que aunque al oleo de la Gracia
La pinte, tambien nosotros
Haciendola que se incline
Al temple de sus antojos,
La haremos pintura al temple,
Aunque el la matice al oleo.

Culpa verbirgt sich in einem Baum. Der göttliche Maler tritt hervor. Die Unschuld trägt die Palette, die Wissenschaft den Malstock, die Gnade die Pinsel. Als das Bild fertig ist, wird seine Materie vom Maler durch einen Lebenshauch mit Form versehen. Das Bild verschwindet, und an seiner Stelle steht die menschliche Natur da. Sie beginnt zu reden und fragt nach ihrem Wesen. Der Maler antwortet, er habe ihr das Sein verliehen, um sie dereinst zu seiner Braut zu machen.

1 *Arte de la Pintura*, ed. Villaamil, I 238 ff. – Pacheco behandelt das *decorum* im Anschluß an Cicero und Horaz. Es zeigt sich dabei wiederum die seit dem 15. Jahrhundert zu beobachtende Neigung, das Lehrgebäude der Kunsttheorie auf dem Grundriß der Rhetorik und Poetik zu errichten.

2 Deutsch bei WURZBACH, *Calderóns Leben und Werke*, S. 239.

3 *Arte de la Pintura*, ed. Villaamil, II 141 und 143.

4 Die Systematik der freien Künste weicht hier von der des «Traktates» etwas ab.

Aber die Natur läßt sich von der Schlange verführen. Gott will nun sein Gemälde, die Welt, wieder zerstören und dazu die rauhe Malerbürste benutzen:

El Mundo, talamo injusto
De sus adulteras bodas,
Tengo de borrar, haciendo
Que por todo el pais corra
En vez de sutil pincel
La bronquedad de la brocha.

Auch Wasserfluten sollen bei der Zerstörung helfen, da ja Wasser die Temperafarben (in die der freie Wille, *Albedrío*, die Ölmalerei verwandelt hat) verwischt.

Que si al temple me la ha vuelto
Su Albedrío, quien ignora
Que las pinturas al temple
Con agua, no mas, se borran.

Welt und Natur beginnen nun zu klagen. Der Maler wirft ein Brett in die Fluten als Zeichen der Vergebung. Welt und menschliche Natur retten sich auf das Brett und von da auf die Bergspitzen Armeniens.

Lucifer ist enttäuscht, daß die menschliche Natur nicht in der Sündflut zugrunde gegangen ist. Er beschließt, ihre Schönheit zu zerstören und bedient sich zu diesem Zweck der Schuld. Diese treibt der menschlichen Natur einen Nagel in die Stirn mit den Worten:

Pincel será de mis obras,
Pues que por la oposición
Sus atributos nos tocan,
Este clavo que en su frente
Servirá de negra sombra,
Porque vean que la Culpa
Su imagen a Dios le borra.

Die gebrandmarkte Natur entflieht. Die Welt ist damit ihrer Krone beraubt und klagt. Als der Maler wieder erscheint, bittet die Welt um ein Porträt der Entflohenen:

Viendo pues
Que ausentarmela porfía,
Para engañar mi amor, trato,
Ya que dices ser Pintor,
Que a los ruegos de mi amor
De ella me hagas un retrato
Porque le traiga en el pecho.

Der Maler empfängt nun von der göttlichen Liebe, die ihn begleitet, den Farbenkasten – der nur Karmin enthält –; als Pinsel drei Nägel; als Malfläche eine herzförmige Bronzeplatte; als Malstock eine Lanze: die Passion Christi stellt das zerstörte Bild der menschlichen Natur wieder her.

Zwischen der comedia *El Pintor de su Deshonra* und dem gleichnamigen Fronleichnamsspiel wird der aufmerksame Leser eine Reihe sinnvoller Entsprechungen finden. In beiden Stücken sehen wir einen Maler mit einem Bildnis beschäftigt, das zuerst mit Farben, dann mit Blut gemalt wird. Aber der göttliche Maler bildet nicht ein lebendes Modell ab, sondern «bringt aus dem Urbild seiner Idee ein geheimnisvolles Abbild ans Licht»:

Lucifer: *Mas nada desto me da*
Tanto sobresalto, como
Ver que de aquel exemplar
De su idea, en quien yo absorto
Miré mi primera ruina,
Quiera sacar mysterioso
A luz el retrato...

Das Bildnis – *retrato* – erscheint also auch hier, wie in dem Campaspe-Spiel, als eine neue – die abschließende und höchste – Leistung der Malkunst. Die menschliche Natur ist ein vom göttlichen Logos geschaffenes Bildnis. Er selbst, Urquell und Inbegriff aller Wissenschaften und Künste, ist Maler. Calderóns Sakramentsspiel veranschaulicht in dichterischer Phantasieschöpfung die Kunsttheorie, welche der Traktat in lehrhafter Form bietet. Es erweist sich uns als großartiger und vollendeter Abschluß einer in der Antike und der Patristik wurzelnden, durch Mittelalter und Renaissance hindurch lebendigen Spekulation. Ein Jahrtausende überdauernder, von allen Geschichtszeiten des Abendlandes wieder umgeprägter Traditionsgedanke wird in Calderóns Dichtung zum ersten und vielleicht zum letztenmal im dichterischen Kunstwerk entfaltet und durchgebildet. Gespeist und durchtränkt von ältester Überlieferung, ist Calderón ihrer Gedankenlast dennoch nicht erlegen, sondern hat sie mit der Kraft des Meisters bezwungen, sich anverwandelt, sie neu geschaffen. In und aus der Tradition lebend, hat er sie doch mit höchster Originalität umzuformen gewußt – darin nur mit Dante vergleichbar.

Wie Dante ist Calderón ein christlicher Dichter, dies Wort im höchsten und bestimmtesten Sinne genommen. Dies will heißen: sein Welt- und Menschenbild hat als Mittelpunkt den Gottesglauben der Kirche. Aber auch Lope ist zuhöchst «religiöser Dichter» und «gläubiger Priester»[1]. Dogma, Kultus und Mystik des Katholizismus sind mit der Kultur des spanischen *siglo de oro* so wesenhaft und innig verbunden, daß sie als tragender Lebensgrund der Epoche überall spürbar sind. Diese geschichtliche Tatsache – deren Feststellung mit romantisierender Verklärung Spaniens nichts zu tun hat – läßt uns verstehen, daß auch die profanen Kulturmächte jener Zeit in das theozentrische Weltbild des Christentums eingegliedert werden mußten: das Königtum, die nationale Selbstauffassung, die Politik – aber eben auch das Theater, die Künste, die Wissenschaften. Eine christlich-spekulative Kunsttheorie wurde nicht nur als patristisches und scholastisches Gedankengut bewahrt, sondern sie konnte in den großen Dichtern als schöpferisches und organisierendes Prinzip wieder lebendig werden. Das ist der letzte Grund auch von Calderóns Auffassung der Malerei. Diese empfing ihre oberste Würde dadurch, daß Gott sich ihrer beim Schöpfungswerk bedient hatte. Aber der göttliche Logos ist bei Calderón, wie wir sahen, nicht nur Maler, sondern auch Baumeister, Musiker, Dichter. In ihm haben alle Künste ihren gemeinsamen Ursprung und ihr heiliges Urbild. In dem *Gran teatro del mundo* wird die Welt zur Bühne, auf der Gott die Rollen verteilt. In *El sagrado Parnaso* ist Christus der göttliche Dichter oder der Gott der Dichtung. Er erscheint als Apollo.

Auch Lope bietet verwandte Vorstellungen. In *Lo fingido verdadero* bekehrt sich der Schauspieler Ginés auf der Bühne. Bisher gehörte er der Schauspielertruppe des Teufels an: jetzt wird er durch das Martyrium in die göttliche *Comedia* übertreten, d.h. in die Schauspielertruppe Jesu:

Ahora mi compañía
Es de Jesús, donde hay Padre
Del santo Verbo, y hay Madre,
La siempre Virgen María.

In dieser himmlischen Truppe spielt Johannes der Täufer Hirtenrollen, Gabriel Botenrollen usw. Am Schluß verkündet Ginés noch einmal vom Marterholz herab:

[1] VOSSLER *Dt. Vjft.* 14, 168.

Pueblo romano, escuchadme:
Yo representé en el mundo
Sus fábulas miserables,
Todo el tiempo de mi vida,
Sus vicios y sus maldades;
Yo fui figura gentil
Adorando dioses tales;
Recibióme Dios; ya soy
Cristiano representante;
Cesó la humana comedia,
Que era toda disparates;
Hice la que veis, divina ...

So zeigt uns Lope den Übergang vom irdischen zum himmlischen Welttheater und bestätigt damit die theologische Dignität der Künste. Ich gebe dafür nur noch zwei weitere Beispiele. Die heilige Teresa findet ihre Seele im Innern der göttlichen Liebe abgemalt (Variation des *Deus pictor*):

De tal suerte, pudo amor
Alma en mí te retratar,
Que ningun sabio pintor
Supiera con tal primor
Tal imágen estampar.

Fuiste por amor criada,
Hermosa bella, y así
En mis entrañas pintada,
Si te perdieres, mi amada
Alma, buscarte has en Mí.

Que yo sé que te hallarás
En mi pecho retratada,
Y tan al vivo sacada
Que si te ves te holgarás
Viéndote tan bien pintada[1].

Gott als Weltenmusiker finden wir endlich in Luis de Leóns Ode an Francisco Salinas:

Ve como el gran maestro,
A aquesta inmensa citara aplicado,
Con movimiento diestro
Produce el son sagrado,
Con que este eterno templo es sustentado.

So finden sich in der klassischen Dichtung Spaniens die einzelnen Künste geschwisterlich vereint und zugleich auf die Übernatur bezogen. Das enge Zusammenleben der Künste, insbesondere der Bühnendichtung und der Malerei, gründet natürlich nicht nur in dem christlichen Weltbild der spanischen Blütezeit, sondern auch in der Prachtentfaltung der Monarchie. Karl V. und Philipp II. waren Kunstliebhaber und Bildersammler. Der imperiale Glanz dieser Herrscher, deren Geschmack auch für den Adel und für ihre schwachen Nachfolger maßgebend blieb, hat der Malerei und besonders der Porträtkunst jenen Rang praktisch eingeräumt, den die theoretischen Deduktionen der Gelehrten gleichzeitig bewiesen – mit dem Erfolge, daß selbst der Steuerfiskus unwillig nachgab. Das sind Verhältnisse, wie wir sie weder in Italien, noch in

1 *BAE* 53, 510b.

Frankreich, noch in England treffen. Sie bilden den kulturgeschichtlichen Untergrund auch für Calderóns Traktat.

Die Verbindung von Malerei und Dichtung hat die spanische Kultur der Blütezeit wesentlich bereichert. Nur in Spanien konnte es geschehen, daß ein militärischer Sieg – die Übergabe von Breda – gleichzeitig von Velázquez auf die Leinwand und von Calderón auf die Bühne gebracht wurde. Bei Shakespeare spielt die Malerei eine ganz unbedeutende Rolle. Das gleiche gilt vom klassischen Drama der Franzosen. Nur das spanische Theater steht in Lebenszusammenhang mit der großen Malerei der Nation.

Die Strukturähnlichkeit des «Traktats» mit dem *Panegyrico* ist schlagend. Auch Calderóns Äußerung könnte diesen Titel tragen. Sie gliedert sich ein in das humanistische Schema der Lobreden auf Künste und erweist dessen Geltung im *siglo de oro*. Aber der Verfasser des *Panegyrico* ist, wenn wir ihm glauben dürfen, ein Siebzehnjähriger. Calderón machte seine Aussage im Alter von siebenundsiebzig. Jener liefert eine talentvolle Schulübung, Calderón weiß den Stoff mit der liebenswürdigen Anmut und der sinnigen Tiefe zu behandeln, die ihm eigen sind. Beide Texte kreisen um das System der *artes liberales*.

Die Funktion dieses Systems trat uns in unseren Untersuchungen immer wieder entgegen. Es übermittelt dem Abendland die spätantike Bildungstradition. Dem christlichen Mittelalter bedeutet es die zeitlos gültige Ordnung alles Wissens: die Gesamtheit der *artes* kann der Philosophie gleichgesetzt werden. Nur die Inkarnation vermag die *artes* außer Kraft zu setzen (oben S. 50). Thomas von Aquin beraubt die *artes* ihres Primates in der Ordnung der Erkenntnis (S. 64). Aber Dante gibt ihnen ihre Würde zurück (oben S. 374). Sie erscheinen an den gotischen Kathedralen, aber auch in der Malerei Botticellis. In der spekulativen Ästhetik Calderóns werden sie schließlich einer *ars mechanica* untergeordnet. Aber dies ist nur darum möglich, weil jene als Abglanz der göttlichen Schöpfertätigkeit gesehen wird. Es ist das letzte Mal, daß der europäische Geist über Rang und Funktion der *artes liberales* reflektiert.

Heute versucht die amerikanische College-Erziehung den Humanismus durch Anknüpfung an die sieben *artes liberales* zu retten.

XXIV.
MONTESQUIEU, OVID UND VIRGIL

MONTESQUIEU hat seinem Hauptwerk das Motto vorgesetzt:

... prolem sine matre creatam.
Ovid.

Er bezeichnet also sein Werk als ein Kind, das ohne Mutter hervorgebracht sei. Der Ovidvers (*Metam.* II 553) lautet vollständig:

Pallas Erichthonium, prolem sine matre creatam.

Der Heros Erichthonius sollte der ungestillten Liebe des Hephaistos zu Pallas entsprossen sein. Der Gott verfolgte die Fliehende, konnte sie aber nicht erreichen. Sein Same fiel auf die Erde, diese gebar dann den Erichthonius, aber Pallas barg ihn in einem Schilfkörbchen und zog ihn auf. Ariost spielt im *Orlando Furioso* XXXVII 27 auf diesen Mythos an. Schon 1896 hatte CAMILLE JULIAN[1] hingewiesen auf Ovid *Tristia* III 14, 13:

Palladis exemplo de me sine matre creata
Carmina sunt; stirps haec progeniesque mea.

JULIAN bemerkt dazu: *Montesquieu veut dire par là qu'il a fourni à l'Esprit des Lois et la forme et le fonds, qu'il n'a dû à aucun ouvrage antérieur le cadre, le plan ou l'idée de son livre* (S. 41). Gleichviel ob Ovid in diesen Versen auf die Geburt der Pallas aus dem Haupte des Zeus oder auf die Geschichte von Erichthonius anspielt – der Sinn ist klar: meine Gedichte sind meine Kinder[2]. Die gebildeten Zeitgenossen Montesquieus lasen noch römische Dichter und mußten das Motto verstehen, wie es gemeint war: «dies Buch ist aus meinem Geiste geboren». Montesquieu schwebten die angeführten Verse aus den *Tristien* vor. Diese konnte er aber nicht als Motto nehmen. Es ging nicht an, den *Esprit des Lois* als *carmina* zu bezeichnen. Statt dessen mußte ein Wort gefunden werden, das den Begriff *stirps haec progeniesque mea* ausdrückte und mit dem Gedanken *sine matre creata* verbunden werden konnte. Diese Erfordernisse erfüllte aufs beste der knappe und wuchtige Halbvers

... prolem sine matre creatam.

Mit Erichthonius hat das Motto aber gar nichts zu tun, und jeder Versuch, den Mythos zur Erklärung heranzuziehen, führt zu Geschmacklosigkeiten.

Aus dem Motto spricht Montesquieus berechtigtes Selbstbewußtsein, aber auch seine Liebe zur antiken Literatur und seine Stiltheorie. Man hat über Montesquieus Stil allerhand geschrieben. Zuletzt hat sich JOSEPH DEDIEU darüber geäußert[3]. Dabei ist aber ein entscheidender Punkt übersehen. In der Komposition seines Hauptwerks hat Montesquieu sich den antiken Autoren anzunähern versucht. Wollte er doch den zweiten Band des *Esprit des Lois* mit einem Musenanruf eröffnen. Dessen Schlußsatz verdichtet das Edelste des Vernunft-Enthusiasmus: *Divines muses, je sens que vous m'inspirez, non pas ce qu'on chante à Tempé sur les chalumeaux, ou ce qu'on répète à Délos sur la lyre: vous voulez que je parle à la raison; elle est le plus parfait, le plus noble et le plus exquis de nos sens.* Der antiken Auffassung von schriftstellerischer Kunst entspricht es auch, daß der Prolog eines Werkes besonders kunstvoll gestaltet wird. Das tut Montesquieu in seiner Vorrede zum *Esprit des Lois.* Berühmt ist daraus die folgende Stelle: *J'ai bien des fois commencé et bien des fois abandonné aux vents les feuilles que j'avais écrites; je sentais tous les jours les mains paternelles tomber, je suivais mon objet sans former de dessein; je ne connaissais ni les règles ni les exceptions; je ne trouvais la*

[1] In seiner Montesquieu-Auswahl (*Montesquieu. Extraits.* Hachette).
[2] Vgl. oben S. 140 ff. [3] *Montesquieu. L'Homme et l'Oeuvre.* Paris 1943, S. 166 ff.

vérité que pour la perdre; mais quand j'ai découvert mes principes, tout ce que je cherchais est venu à moi, et, dans le cours de vingt années, j'ai vu mon ouvrage commencer, croître, s'avancer et finir. DEDIEU will darin wie vor ihm CHÉREL ein Zeugnis für den «Lyrismus» der Prosa Montesquieus sehen. Er bemerkt: *La phrase musicale atteint ici sa perfection, non seulement parce que les thèmes mélodiques s'y poursuivent à la même cadence, mais parce que chacun d'eux, après avoir suscité une grande image, s'achève dans l'apaisement du rhythme et la simplicité des mots* (S. 170). Aber sollen wir glauben, daß Montesquieu tausendmal seine Manuskriptblätter den Winden preisgegeben hat, oder sollen wir das für eine Übertreibung und insofern für lyrisch halten? Ferner: was bedeutet der Satz: «Ich fühlte alle Tage die väterlichen Hände niedersinken»? Er ist dunkel und kann vielleicht insofern lyrisch heißen. Aber beide Stellen erklären sich, wenn man den Text vollständig abdruckt, nämlich mit den von Montesquieu beigegebenen Anmerkungen. Zur ersten Stelle merkt er an *ludibria ventis;* zur zweiten *bis patriae cecidere manus.* Also wieder lateinische Verse. Von wem? Montesquieu hätte es unhöflich gefunden, den Verfasser mitzuteilen. Denn jeder gebildete Leser mußte doch die Verse kennen. Sie stammen nämlich aus dem Eingang des 6. Buches von Virgils *Aeneis.* Da beschwört Aeneas die Sibylle, ihre Wahrsprüche nicht losen Blättern anzuvertrauen, damit sie nicht ein Spiel der Winde würden, und ebenda werden die Tore des Apollotempels in Cumae in kunstvoller Ekphrasis beschrieben. Sie sind bedeckt mit Darstellungen, die von der Hand des Dädalus stammen. Auch das Schicksal seines Sohnes Ikarus wollte der Künstler darstellen. Aber da sanken ihm zweimal die Hände. So hat Montesquieu in wenigen Sätzen zwei feine Beispiele der Virgilimitatio gebracht. Er wollte der Vorrede seines Lebenswerkes etwas von der Würde und Höhe des antiken epischen Stiles verleihen. Und er hat diese Absicht erreicht: so sehr, daß man solche Sätze auf eine angeblich im 18. Jahrhundert neu entstehende lyrische Prosa zurückführte. Aber auf wen geht diese poetische Wirkung letzten Endes zurück? Auf Virgil. Ich schließe mit einer Bemerkung, die uns zu dem Gedankenkreise des Mottos zurückführt. Die Anspielung auf Daedalus vergegenwärtigt uns, daß Montesquieu sein Werk als Kunstschöpfung betrachtete, zugleich aber mit dem Blick eines Vaters auf seinen Sohn.

XXV.
DIDEROT UND HORAZ

MAN kennt Goethes Wort: «Diderot ist Diderot, ein einzig Individuum; wer an ihm oder seinen Sachen mäkelt, ist ein Philister, und deren sind Legion» (an Zelter am 9. März 1831). Worauf beruht die faszinierende Wirkung, die von Diderots Schriften ausgeht? Er überragt seine Zeitgenossen nicht nur an Umfang, sondern auch an vitaler Spannung und an Polyphonie des Bewußtseins. Hiermit ist nicht etwa die Vielseitigkeit seiner Interessen gemeint. Sondern: bei Diderot steht alles Besondere in unmittelbarem Bezug zum Universalen. Besser: im Besonderen, und zwar in jedem Besonderen, und in jedem gleichmäßig, scheint das Universale durch und gibt sich. Diderots Bewußtsein umspannt eine Fülle von Einzelzentren, deren jedes mit jedem verbunden ist und das Ganze widerspiegelt. Will man Diderot fassen, so muß man in all seinen Äußerungen den gleichen, ungeteilten Lebensstrom als Kreislauf erspüren. Man müßte von solcher Sicht aus auch eine neue Darstellungsform finden. Einer solchen Erneuerung des herkömmlichen Diderotbildes kann man aber wenigstens vorarbeiten, indem man übersehene Verbindungslinien und Sachbezüge innerhalb seiner Geisteswelt aufzeigt.

Bisher ist die Diderotforschung, das darf man wohl ohne Unbilligkeit sagen, ihrem großen Gegenstande nicht gerecht geworden. Anstatt Diderots Geisteswelt als ein ἓν καὶ πᾶν zu begreifen, hat sie sie in Form von Querschnitten anatomisch präpariert[1]. Das tut noch der neueste Darsteller, DANIEL MORNET, der ausgezeichnete Kenner des 18. Jahrhunderts. In seinem *Diderot* (Paris 1941) werden nacheinander abgehandelt der Philosoph, der Erzähler, der Dramatiker, der Briefschreiber, der Kunstkritiker. Eine Zusammenschau fehlt.

Diderot der Erzähler! Das Klischee hat sich eingebürgert. Schon 1924 hatte MORNET in dem Diderotkapitel der Literaturgeschichte von BÉDIER und HAZARD (II 100) *La Religieuse, Jacques le Fataliste* und *Le Neveu de Rameau* als *ses romans* zusammengestellt und summarisch geurteilt: *Les romans de Diderot ont un peu les qualités de ses lettres et les défauts du reste de ses œuvres ... Ils ne sont pas composés, parce qu'il ne voulait pas composer.* Darf man *Le Neveu de Rameau* wirklich in dieselbe Kategorie einordnen wie *Jacques le Fataliste* und *La Religieuse?* Hat *Le Neveu* nicht ein anderes Formgesetz als das des Romans? Gehen wir dieser Frage nach, so bemerken wir, daß über Aufbau und Sinn des Werkes weitgehende Unklarheit herrscht.

HERBERT DIECKMANN hat zwar geurteilt, Goethe habe als erster die künstlerische Einheit des *Neveu de Rameau* und dessen Aufbau erkannt[2]. Ich kann dem nicht zustimmen. Goethe sagt (Jub.-Ausg. 34, 189): «Indem er also für die gegenwärtige Schrift eine Gesprächsform wählte, setzte er sich selbst in seinen Vorteil, brachte ein Meisterwerk hervor, das man immer mehr bewundert, je mehr man damit bekannt wird. Die rednerische und moralische Absicht desselben ist mannigfaltig. Erst bietet er alle Kräfte des Geistes auf, um Schmeichler und Schmarotzer in dem ganzen Umfang ihrer Schlechtigkeit zu schildern, wobei denn ihre Patrone keineswegs geschont werden. Zugleich bemüht sich der Verfasser, seine literarischen Feinde als eben dergleichen Heuchler- und Schmeichlervolk zusammenzustellen, und nimmt ferner Gelegenheit, seine Meinung und Gesinnung über französische Musik auszusprechen. So heterogen dieses letzte Ingrediens zu den vorigen scheinen mag, so ist es doch der Teil, der dem Ganzen Halt und Würde gibt; denn indem sich in der Person von Rameaus Neffen eine entschieden abhängige, zu allem

1 Nur selten leuchtet das «Ganzheitsverständnis» auf, so bei JEAN THOMAS: *tout est dans cette pensée universelle, où tout est fondé sur l'homme, destiné à l'homme, ajusté aux mesures de l'homme* (*L'humanisme de Diderot* p. 148). Freilich ist auch diese Formulierung belastet durch die – im Folgenden zu erörternde – These von Diderots «Humanismus».

2 *RF* 1939, 74 und *Dt. Vjft.* 1932, 491 und 493 A. 1.

Schlechten auf äußeren Anlaß fähige Natur ausspricht und also unsere Verachtung, ja sogar unsern Haß erregt, so werden doch diese Empfindungen dadurch gemildert, daß er sich als ein nicht ganz talentloser, phantastisch-praktischer Musikus manifestiert. Auch in Absicht der poetischen Komposition gewährt dieses der Hauptfigur angeborne Talent einen großen Vorteil, indem der als Repräsentant aller Schmeichler und Abhänglinge geschilderte, ein ganzes Geschlecht darstellende Mensch nunmehr als Individuum, als besonders bezeichnetes Wesen, als ein Rameau, als ein Neffe des großen Rameau lebt und handelt. Wie vortrefflich diese von Anfang angelegten Fäden ineinandergeschlungen sind, welche köstliche Abwechslung der Unterhaltung aus diesem Gewebe hervorgeht, wie das Ganze, trotz jener Allgemeinheit, womit ein Schuft einem ehrlichen Mann entgegengestellt ist, doch aus lauter wirklichen Pariser Elementen zusammengesetzt erscheint, mag der verständige Leser und Wiederleser selbst entdecken». So richtig und reizvoll Goethes Bemerkungen sind, so besagen sie doch nichts Eindeutiges über Grundidee und Aufbau des Werkes. Das hat wohl auch Sainte-Beuve empfunden, als er 1851 schrieb: *On a fort vanté le Neveu de Rameau. Goethe, toujours plein d'une conception et d'une ordonnance supérieures, a essayé d'y trouver un dessin, une composition, une moralité: j'avoue qu'il m'est difficile d'y saisir cette élévation de but et ce lien. J'y trouve mille idées hardies, profondes, vraies peut-être, folles et libertines souvent, une contradiction si faible qu'elle semble une complicité entre les deux personnages, un hasard perpétuel, et nulle conclusion, ou, qui pis est, une impression finale équivoque. C'est le cas, ou jamais, je le crois, d'appliquer ce mot que le chevalier de Chastellux disait à propos d'une autre production de Diderot, et qui peut se redire plus ou moins de presque tous ses ouvrages: «Ce sont des idées qui se sont enivrées, et qui se sont mises à courir les unes après les autres»* (*Lundis* III 311).

Ich übergehe, was die Diderot-Forschung im 19. Jahrhundert zum *Neveu de Rameau* angemerkt hat. Eine entscheidende Förderung des Verständnisses brachte erst ein Aufsatz von MORNET: *La véritable signification du Neveu de Rameau* von 1927 (in der *Revue des Deux Mondes* vom 15. August). Man kenne Diderots Werk nun seit einem Jahrhundert[1]. *Mais il y a un siècle aussi qu'on le comprend mal ou qu'on ne le comprend pas du tout. On tient le Neveu de Rameau pour un roman, conte ou «satire» (selon le titre même de Diderot), et pour un roman, conte ou satire réaliste.* Gewiß verrate das Werk realistische Beobachtung, doch sei das nicht das Entscheidende. *Diderot a voulu composer non pas un conte historique, mais ce qu'il appelle un conte philosophique. Et ce qu'il a voulu faire vivre, ce n'est pas du tout le vrai bohème de chez Procope; c'est un personnage fictif, propre à porter ou justifier ses thèses; c'est même un confident, si semblable à celui qui se confie qu'on ne les distingue plus. Le Neveu, c'est de temps à autre un plastron; et presque toujours, c'est exactement Diderot lui-même. Lui et Moi, les deux personnages du dialogue, c'est en réalité Moi et Moi, c'est un Diderot qui bataille, âprement, contre un autre Diderot.* Der «Neffe» des Dialogs trage zweifellos Züge des wirklichen Jean-François Rameau, aber dieser sei weder so korrupt noch so geistvoll gewesen wie der von Diderot gezeichnete Parasit. Diderot habe den echten Rameau zum Vorwand genommen, um das Schmarotzertum so vieler zeitgenössischer Literatenexistenzen an den Pranger zu stellen. *C'est une antithèse entre le neveu, c'est-à-dire des hommes de lettres par douzaines, et le seul être «dispensé de la pantomime», «le philosophe qui n'a rien et qui ne demande rien», c'est-à-dire Diderot.* Abschließend unterscheidet MORNET in *Le Neveu de Rameau* drei Elemente: 1. realistische Beobachtung; 2. Polemik gegen Parasiten und Literaten; 3. Widerlegung einer materialistischen Philosophie – die Diderots eigene war! – durch ihre Folgen. Der Dialog wäre demnach *une adjuration de Diderot à Diderot: «Voilà, ô Diderot le fataliste, ce que l'on devient avec tes doctrines; voilà ce qu'elles peuvent justifier. Voilà ce que tu aurais pu, ce que tu pourrais devenir toi-même, toi qui a parfois vécu comme le Neveu, toi qui lui ressembles par quelques instincts de bohème et par les appétits de volupté».*

Dies Ergebnis der Untersuchung steht nun allerdings im Widerspruch zu der Auffassung, die MORNET im Verlauf seiner Darlegungen angedeutet hatte: der Dialog sei eine Antithese zwi-

1 Der französische Originaltext wurde nach einer Abschrift 1823 von BRIÈRE veröffentlicht, 1891 nach Diderots Urschrift von MONVAL.

schen dem schmarotzenden Literaten und dem bedürfnislosen Philosophen. Diese letztere Auffassung ist, wie ich glaube, die richtige. Wir buchen sie als positiven Gewinn von MORNETS Untersuchung, können uns aber nicht davon überzeugen, daß Diderot in dem Werk eine Widerlegung seiner eigenen Philosophie beabsichtigt habe. Diese These von MORNET hat auch bei der seitherigen Forschung keinen Anklang gefunden. Zu nennen ist zunächst PIERRE TRAHARD. Der 1932 erschienene zweite Band seines Werkes *Les Maîtres de la Sensibilité française au 18e siècle* ist zum größten Teil Diderot gewidmet. Ein Abschnitt (S. 254ff.) trägt den vielversprechenden Titel *Le sens profond du Neveu de Rameau*. Aber wir werden enttäuscht: der Dialog soll in der Hauptsache eine Lehrschrift über die Musik sein (S. 257). Natürlich ist er auch mehr: *c'est un livre où souffle l'esprit divin* (S. 263) ... *Sa grandeur lui vient de la part prépondérante que l'art y occupe, ou, plus exactement, de l'influence que l'art exerce sur l'âme humaine* (S. 263/4). Das ist offenbar eine Fehldeutung. Wiederum anders äußert sich JEAN THOMAS in seinem anregenden Essay *L'Humanisme de Diderot* (1933), von dem noch zu reden sein wird. Er schreibt: *Quand, où et pourquoi a-t-il écrit le Neveu de Rameau? Nous sommes réduits à former des hypothèses. Deux lignes d'une lettre à Mme d'Epinay, écrite de La Haye en 1773, semblent se rapporter à ce chef-d'œuvre qu'il appelle négligemment «une petite satire»*[1]. *Mais le mystère n'en est guère éclairci* (*L'humanisme de Diderot* S. 40). An anderer Stelle scheint sich THOMAS der Auffassung MORNETS jedoch zu nähern. Diderot hätte den Dialog geschrieben, um seine eigenen Ideen zu klären: *Telles idées qui, au premier examen, l'ont séduit et qui s'accordent à ses principes, à les considérer de plus près, elles l'épouvantent: s'il les poussait jusqu'à leurs légitimes conséquences, s'il les appliquait à l'ensemble de l'humanité, ne ruineraient-elles pas l'ordre moral et social tout à la fois? Son jugement s'embarrasse, et pourtant il faut sortir de l'impasse. Instituons une expérience. Supposons qu'un homme intelligent, audacieux, logique, s'approprie ces théories suspectes, et modèle sa conduite à leur ressemblance. Jusqu'à quelles extravagances serait-il entraîné? En regard de ce personnage fictif, imaginons les réactions d'un interlocuteur de sens rassis, vertueux, sans pruderie, clairvoyant sans préjugé. Ecoutons leur dialogue: c'est le Neveu de Rameau. Voilà de la morale expérimentale, voilà ce que deviennent, selon le tempérament de Diderot, les Essais de Montaigne* (S. 71). Endlich weist THOMAS mit Recht die «naturalistische» Auffassung zurück, wonach das Werk nichts anderes als die Reproduktion eines wirklich stattgehabten Gespräches wäre. Dem widerspricht schon das, was wir über den historischen Rameau wissen, ferner die mehrfache Umarbeitung und die große zeitliche Distanz des vollendeten Werkes von dem Geschehen, aus dem es emporwuchs. Vor allem aber ist *cet étrange ambigu de réalisme et de rêverie* eine Schöpfung, die ihre Einheit in dem Kosmos des Diderotschen Geistes hat: *les détails sont vrais, les gestes, les paroles, les silences même sont vrais. Mais entre la réalité justement observée et la transposition artistique, la personnalité de l'auteur est intervenue souverainement. Diderot a éclairé son personnage et les objets qui l'entourent à son propre soleil, «qui n'est pas celui de la nature». C'est ce même soleil qui brille à travers toute son œuvre, si diverse, si chaotique qu'elle paraisse. Il y a un univers propre à Diderot, à l'intérieur duquel tout s'ajuste, tout s'organise en une harmonie de tons, de lignes, de rythmes et de couleurs. Parce que les créations romanesques y sont peu nombreuses, l'univers de Diderot n'est pas également achevé; certaines zones n'y sont qu'esquissées; mais ces ébauches, dont Diderot préférait parfois le feu et la verve à la perfection des ouvrages minutieusement polis, suggèrent ce qu'elles ne disent pas* (S. 146/7). – HUBERT GILLOT berührt in seinem wichtigen Werk *Denis Diderot. L'homme. Ses idées philosophiques, esthétiques, littéraires* (1937) Diderots Dialog nur flüchtig und schließt sich der Deutung MORNETS an (S. 14 Anm.). Dieser selbst hat in seiner schon mehrfach erwähnten neuesten Arbeit über Diderot (*Diderot, l'homme et l'œuvre*, 1941) die scharfe Fassung seiner Thesen von 1927 gemildert. Der *Neveu de Rameau* wird gekennzeichnet als *un dialogue moral et philosophique à travers lequel s'ébauche une sorte de conte réaliste sur une vie de bohème* (S. 120). Im *Neveu* und in *Jacques le Fataliste* habe Diderot «aus der Unordnung ein System gemacht»: *il avait intitulé le Neveu «satire»; il donnait évidemment au mot le sens latin autant que le sens français, un ragoût où se mêlent, pour former un plat savoureux, les aliments les plus divers. Qu'y a-t-il dans le Neveu? une étude de caractère, le portrait physique et moral d'un bohême étrange et pittoresque et dans son allure et dans sa pensée. Mais ce neveu, mi-réel, mi-imaginaire n'est, nous l'avons dit, qu'une sorte de double de Diderot avec lequel il se lance dans une discussion éperdue. La discussion nous entraîne bien à travers l'étude d'un problème qui domine tous les autres; la morale et la vertu peuvent-elles être fondées sur des raisons solides ou ne sont-elles que des conventions et des illusions dont l'homme intelligent et sans scrupules a le droit de s'affranchir? Mais ce problème en suggère plusieurs autres autour desquels l'entretien tourne si bien que nous perdons de vue le problème central: le problème de la dignité de l'écrivain et du parasitisme, le problème des passions fortes et des caractères d'exception, des problèmes de musique qui, eux, n'ont rien à voir avec le sujet. Ces problèmes eux-mêmes ne sont pas toujours abordés successivement. Le courant de la discussion est comme celui d'un flot rapide, mais incertain de sa direction, et qui tournerait confusément autour de quelques flots ou rochers avant de retrouver sa pente définitive. Il y a maintes parenthèses, quelques redites; les transitions ne sont, à l'ordinaire, que des transitions de conversation, sans aucune valeur logique* (S. 125/6). Wieder etwas anders äußert sich MORNET an späterer Stelle (S. 203f.) desselben Buches: *Le thème général est l'exposé par le Neveu d'une morale cynique qui est le droit de se donner le plus de plaisirs en se donnant le moins de peine; il s'y joint des discussions sur le parasitisme et la bassesse d'âme des écrivains qui sont les ennemis de l'Encyclopédie, sur la musique, écho de la querelle des Bouffons, entre les partisans de la musique française et ceux de la musique italienne, Diderot prenant vivement parti contre Rameau. Une partie du conte est d'ailleurs le portrait du Neveu et le récit d'épisodes pittoresques et imaginaires de sa vie de bohème sans scrupules.* Diese Analysen werden dem gedanklichen Reichtum des *Neveu* gerecht, aber sie lassen das Grundthema – die Gegenüberstellung der Parasiten und des Philosophen – außer acht und lenken den Blick davon ab.

[1] *Correspondance inédite* (1931) I 217. Vollständig: *Je me suis amusé à écrire une petite satyre dont j'avois le projet lorsque je quittai Paris.* Man müßte demnach annehmen, daß das Werk erst 1773 verfaßt wurde. Anders MORNET (1941): *Les allusions à des événements ... semblent prouver que l'ouvrage a dû être ébauché entre 1760 et 1764 et remanié une ou deux fois entre 1772 et 1779* (*Diderot, L'homme et l'œuvre* p. 203).

Man kommt, wie ich zu zeigen hoffe, dem Verständnis des Werkes erheblich näher, wenn man die Hinweise beachtet, die Diderot im Titel und im Motto gegeben hat; wenn man also philologisch vorgeht. Zwar erwähnen verschiedene Autoren nebenbei, daß das Werk nicht *Le Neveu de Rameau*, sondern *Satire seconde* betitelt ist und daß eine «erste Satire» von Diderot existiert: *Satire I sur les caractères et les mots de caractère, de profession etc.* (gedruckt in Diderots Werken, herausgegeben von ASSÉZAT und TOURNEUX, Band VI 303ff.). Aber man beachtet nicht, daß beide «Satiren» Motti aus den horazischen Satiren tragen, und man geht den Beziehungen Diderots zu Horaz nicht nach. Und doch läge das nahe, seitdem JEAN THOMAS in der oben erwähnten Schrift Diderot zum «Humanisten» gemacht hat. Freilich gibt THOMAS dem vielgequälten Wort Humanismus einen ungewöhnlichen Sinn: den des ethischen Individualismus, Empirismus und Naturalismus. Das Geheimnis des «Humanismus» liegt *dans l'effort personnel, dans l'aventure individuelle, unique, jamais renouvelable, de chacun de ceux qui tentent de se donner à eux-mêmes, par leurs propres moyens, suivant leurs expériences privées, une règle de vie, de pensée et d'action* (S. 151). Frankreich hat nach THOMAS nur zwei «Humanisten» gehabt – Montaigne und Diderot. Mit dieser Hauptthese ist nun freilich nicht viel anzufangen. Was THOMAS Humanismus nennt, hat mit den großen geschichtlichen Erscheinungsformen des Humanismus, hat auch mit der seelisch-geistigen Bindung an die Antike gar nichts mehr zu tun. Abgesehen davon ist THOMAS' Schrift reich an fruchtbaren Gedanken. Besonders beachtenswert sind die Ausführungen über Diderots Determinismus und dessen – seit 1773 erfolgende – Überwindung (S. 104f., 112, 114, 157). Aber es ist klar, daß bei der Problemstellung von THOMAS wenig herauskommen konnte über Diderots wirklichen Humanismus, d.h. über sein Verhältnis zur antiken Literatur. Hier führt das Buch von GILLOT viel weiter, besonders in dem Kapitel *Anciens et Modernes* (S. 232ff.). Doch wird die Verbindungslinie zum *Neveu de Rameau* nicht gezogen. Das wollen wir nun tun.

Diderots *Satire seconde* trägt als Motto einen Vers aus einer horazischen Satire (II 7, 14):

Vertumnis, quotquot sunt, natus iniquis.

Wir kommen später darauf zurück. Betrachten wir zunächst Diderots *Satire première*. Auch sie hat ein horazisches Motto (*sat.* II 1, 27f.):

quot capitum vivunt, tot idem studiorum
Milia ...

Das Werkchen ist Naigeon gewidmet und trägt den Untertitel *Sur un passage de la première satire du second livre d'Horace*. Das Thema der horazischen Satire, der Diderot das Motto entnommen hat, ist dies: Horaz rechtfertigt die Fortsetzung seiner Satirendichtung und die Herausgabe eines zweiten Buches in der «launigen Form einer Konsultation des Juristen Trebatius, wie er sich der Kritik gegenüber zu verhalten habe» (KIESSLING-HEINZE). Mit diesem horazischen Thema hat Diderots Satire nichts zu tun. Im Verlauf seiner Rechtfertigung hatte Horaz jedoch darauf hingewiesen, das Dichten von Satiren sei bei ihm ein Naturtrieb, und jeder Mensch habe eben seine Passion. In diesem Zusammenhang fällt das von Diderot als Motto herausgegriffene Wort. Für Diderot ist es gleichsam ein Stichwort: es regt ihn zu einer Gedankenkette an, in der man vier Hauptstücke unterscheiden kann. Erstens: jeder Mensch hat etwas mit einem Tier gemeinsam. *Il y a l'homme loup, l'homme tigre, l'homme renard, l'homme taupe* usw.[1] Zweitens: soviel Menschenarten, soviel Naturlaute. *Autant d'hommes, autant de cris divers ... Il y a le cri de la nature*[2] *... Comment se fait-il que, dans les arts d'imitation, ce cri de nature qui nous est propre soit si difficile à trouver? Comment se fait-il que le poète qui l'a saisi, nous étonne et nous transporte? ... Combien de cris discordants dans la seule forêt qu'on appelle société.* Drittens: *Le cri de l'homme prend encore une infinité de formes diverses de la profession qu'il exerce. Souvent elles déguisent l'accent du caractère.* Viertens: *A cette variété du cri de la nature, de la passion, du caractère, de la profession, joignez le diapason des mœurs nationales ...* Aber das ist nur das Skelett der Schrift. Der logische Aufbau wird umhüllt und verhüllt durch eine Fülle von Anekdoten aus der Pariser Gesellschaft, die Diderot in geistvoller Plauderei zum besten gibt. Für sein literarisches Verfahren ist bezeichnend der spielende Selbsteinwurf: *et voilà, me dites-vous, qu'au lieu de vous avoir éclairci un passage d'Horace, je vous ai presque fait une satire à la manière de Perse.* Wenn Diderot sich mit Persius vergleicht, den die Philologen heute ablehnen[3], hat er wohl dessen in stoischer Philosophie gegründete Sittenkritik als verwandt empfunden. Diderots Steckenpferd war ja – er wußte es wohl – das Moralpredigen: *le tic d'Horace est de faire des vers; le tic de Trebatius et de Burigny de parler antiquité; le mien de moraliser ...*[4].

Hält man diese «erste Satire» neben das *Le Neveu de Rameau* benannte Werk, so ergibt

1 Diesen Gedanken finden wir im *Neveu de Rameau* wieder: *Nous dévorons comme des loups ... nous déchirons comme des tigres ... il se fait un beau bruit dans la ménagerie. Jamais on ne vit tant de bêtes tristes, acariâtres, malfaisantes et courroucées* (*Werke* V 439f.).

2 Auch dies Thema kehrt im *Neveu* wieder und gewinnt prinzipielle Bedeutung für Diderots Ästhetik: *Le chant est une imitation, par les sons, d'une échelle inventée par l'art ou inspirée par la nature, comme il vous plaira, ou par la voix ou par l'instrument, des bruits physiques ou des accents de la passion, et vous voyez qu'en changeant là-dedans les choses à changer, la définition conviendrait exactement à la peinture, à l'éloquence, à la sculpture et à la poésie* (V 458f.). Kürzer ist Diderots Formel: *Le modèle du musicien, c'est le cri de l'homme passionné* (V 459 Anm.). Oder wiederum im *Neveu* die Charakteristik des «neuen Stils» in der Musik: *c'est au cri animal de la passion à dicter la ligne qui nous convient* (V 466).

3 SCHANZ-HOSIUS, *Geschichte der römischen Literatur*, zweiter Teil (1935), S. 481: «Mit einem Gefühl der Erleichterung legt der Leser den Dichter aus der Hand». MOMMSEN hatte Persius «einen hoffärtigen und mattherzigen, der Poesie beflissenen Jungen» genannt. Noch Goethe wußte den Dichter zu schätzen, «der, in sibyllinische Sprüche den bittersten Unmut verhüllend, seine Verzweiflung in düstern Hexametern ausspricht» (Jub.-Ausg. 37, 217). – Ein Wort aus dem Prolog des Persius – *ingenii largitor venter* – wird in *Le Neveu de Rameau* zitiert. – Eine in Prosa abgefaßte *Satire contre le luxe dans le goût de Perse* ist dem *Salon* von 1767 eingefügt (*Werke* XI 89ff.). Die *Salons* sind voll von Zitaten aus lateinischen Dichtern.

4 Das «Moralisieren» ist auch eine Schwäche des «Fatalisten» Jacques (*Werke* VI 82).

sich die Vermutung, daß Diderot eine Reihe von Satiren in Prosa geplant hat, in welche der Dialog mit Rameau sich als zweite Nummer eingliedert. Diderot hat zwar vielen modernen und modernsten ästhetischen Theorien die Bahn gebrochen, aber er blieb Zeit seines Lebens ein enthusiastischer Verehrer der Alten. Horaz war einer seiner Lieblingsdichter. GILLOT sagt darüber (S. 245/6): *Le poète de Tibur est, pour lui, le familier dont l'intimité le suit à travers la vie, tantôt conseiller, tantôt confident, le sage qui, entre tous les plaisirs qu'il demande à la vie, ne prise, lui aussi, rien tant que le repos et l'innocence de la campagne et, recherché des grands, plus qu'aucun autre «corrompu» par leur faveur, mais, par ailleurs, «le plus adroit corrupteur des puissants», maudit Mécène qui le rappelle à la cour, s'indigne, lui aussi, qu'on puisse croire l'avoir acheté par des richesses et offre de les restituer si on les met à si haut prix. «Précepteur de tous les hommes dans la morale, de tous les littérateurs dans l'art d'écrire», son art des contrastes, son «élévation» dans les Odes, sa «raison» dans les Épîtres, sa «finesse» dans la satire, «son goût exquis dans tous les ouvrages», semblent à Diderot lui assurer la primauté sur tous les poètes de Rome.* Wir wissen aber noch mehr über Diderots Verhältnis zu Horaz[1].

Wenn Diderot sagt: *Le tic d'Horace est de faire des vers ...; le mien de moraliser* – so ist darin schon enthalten, daß ihm an den horazischen Satiren die Sittenkritik das Wesentliche ist, während ihm an der poetischen Form wenig liegt. Diderot hat weder Neigung noch Talent zum Versemachen[2]. Er wird darum seine Satiren in Prosa abfassen. Aber doch hat auch er gelegentlich versucht, ein horazisches Gedicht in französische Verse umzugießen. So entstand die – leider undatierte – *Traduction libre du commencement de la première satire d'Horace* (*Werke* IX 42ff.). Sie beginnt mit einer Nachbildung der ersten 22 Verse des Originals. Dann fährt Diderot fort:

Je voulais jusqu'au bout suivre les pas d'Horace;
Mais le dirai-je! ici mon guide s'embarrasse.
Son écrit décousu n'offre à mon jugement
Que deux lambeaux exquis rapprochés sottement.

Auch ein moderner Kommentator des Horaz sagt: «Von hier (Vers 22) führt keine Brücke zu den folgenden Erörterungen, so sorgfältig auch Horaz den Bruch zu verdecken sucht...» (KIESSLING-HEINZE). Diderots Übersetzungsversuch hat für uns nur Bedeutung als Symptom seines Interesses an Horaz. Das gleiche gilt von seiner Nachahmung einer horazischen Ode und einer sehr freien Umbildung eines horazischen Satirenmotivs (*Werke* IX 45 und 47; undatiert). Dazu tritt der *Chant lyrique* (*Werke* IX 35ff.) mit dem horazischen Motto *Nil sine divite vena*. Dem Werkchen geht folgende Inhaltsangabe voraus: *L'auteur s'adresse aux jeunes poètes de son temps et leur dit «Vous qui vous proposez de chanter la beauté, laissez à Anacréon ses roses et à l'Arioste ses perles. Ces deux poètes ainsi qu'Homère, Virgile, Tibulle et le Tasse, ont eu leur veine. Ayez la vôtre. Voulez-vous savoir ce que c'est qu'un poète? Interrogez les mânes d'Horace, et continuez d'écrire ou n'écrivez plus».* Dieses Programm wird dann in einer Reihe von Strophen durchgeführt. Schließlich erscheint dem Dichter in einer Art von Vision Horaz, charakterisiert als

... sectateur de la simple nature
Et jusque chez les morts disciple d'Épicure

und erteilt Belehrung über Wesen und Aufgabe der Dichtung. Ein anderes Mal nimmt Diderot Horazens *Ars poetica* gegen einen pedantischen Bearbeiter in Schutz (Band VI 384). Oder er legt 1773 dem Abbé Galiani – der einen, erst 1821 veröffentlichten, Horazkommentar verfaßt hatte – in längerem Schreiben eine von der üblichen abweichende Interpretation eines Horazverses (*Carmina* III 6, 1) vor (VI 289–302). In einem undatierten Brief an Naigeon wählt er Horaz als Eides-

1 Vgl. auch die Schilderung von Horaz' Landleben in *Werke* II 434. – Auf den Maler wendet Diderot an, was Horaz (*Epi.* II 1, 211ff.) vom dramatischen Dichter sagt (*Werke* XI 79). – Andere Anspielungen: *Corr. inédite* 1, 99; 1, 199 usw.

2 Die von ihm erhaltenen Gedichte sind fast ausschließlich leichte Gesellschaftspoesie.

helfer für seine eigene Ästhetik: *Oui, mon ami, Horace s'est récrié sur l'anticomanie*[1], *et Horace avoit raison. Je ne scaurois faire un cert cas de celui qui cherche au frontispice le nom de l'auteur, pour scavoir s'il doit approuver ou blâmer ... Si je dis que l'Art poétique d'Horace est l'ouvrage d'un homme de génie et l'Art poétique de Boileau l'ouvrage d'un homme de sens qui a du goût et qui scait très bien faire un vers, M. de Laharpe se récriera ...* (*Correspondance inédite*, 1931, Bd. I 304f.). Erinnern wir uns endlich daran, daß auch das 1772 verfaßte *Supplément au Voyage de Bougainville* ein Motto aus Horaz (*Sat.* I 2, 73ff.) trägt[2]:

At quanto meliora monet pugnantiaque istis
Dives opis natura suae, tu si modo recte
Dispensare velis, ac non fugienda petendis
Immiscere. Tuo vitio rerumne labores,
Nil referre putas?

Was bedeutet das? Und worauf bezieht sich die angezogene Satire des Horaz? Folgen wir wieder KIESSLING-HEINZE. «Die Satire ist in ihrem Haupteil gegen die in der damaligen besseren Gesellschaft immer mehr überhandnehmende Neigung zu ehebrecherischen Verhältnissen gerichtet, aber nicht strafend vom Standpunkt des Moralisten aus, sondern in dem herrschenden frivolen Ton solches Tun als Torheit verspottend, indem sie den *moechus* als einen Typus der menschlichen Narrheit herausgreift». Horaz führt aus, daß der Ehebruch mitunter sehr peinliche Konsequenzen haben kann, «während der Verkehr mit freigelassenen Mädchen viel sicherer ist». Man möge dem Naturtrieb folgen, lasse aber ab von der Jagd auf Matronen, «die mehr Verdruß als Genuß einbringt». Hier setzen die von Diderot als Motto gewählten Verse ein. Sie besagen ungefähr: «Wie viel besser – und wie ganz entgegengesetzt deinem (des Ehebrechers) Tun – sind doch die Mittel, welche Mutter Natur in ihrem Reichtum darbietet, um den Trieb zu befriedigen, wenn du nur richtig über sie verfügen willst und dich nur an die erstrebenswerte Lust hältst. Glaubst du, es mache nichts aus, ob du dein Ungemach selbst verschuldest oder ob es in den Dingen begründet ist?» Diderot konnte aus dieser Satire die Empfehlung einer rein natürlichen, den Genuß legitimierenden Geschlechtsmoral herauslesen – ein antikes Gegenstück gleichsam zu der Betrachtung *sur l'inconvénient d'attacher des idées morales à certaines actions physiques qui n'en comportent pas*: so lautet ja der Untertitel des *Supplément*. Wir beobachten also, daß Diderot es liebt, seine Werke durch Beigabe eines Mottos mit Gedankengängen seines Lieblingsdichters Horaz zu verknüpfen. Er, der Moderne, behandelt Menschheitsprobleme, die schon seinen Meister Horaz beschäftigt hatten. Aber er behandelt sie in Prosa – welche Form er ja auch für das Drama anwandte.

Dasselbe gilt nun auch vom *Neveu de Rameau*. Diese «zweite Satire» Diderots ist durch das vorgestellte Motto bezogen auf die siebente Satire des zweiten Buches von Horaz. Deren Thema ist das stoische Paradoxon: «Allein der Weise ist frei, und jeder Tor ist ein Sklave». Dieser Satz wird nun – darin liegt der Reiz der Komposition – von einem Sklaven vertreten, und zwar dem eigenen Herrn gegenüber. Davus, der Sklave, führt aus, daß die meisten Menschen dauernd zwischen Recht und Unrecht einherschwanken. Was sie zu Toren macht, ist diese *inaequalitas*[3]. Da gibt es einen Reichen, der bald mit Luxus prunkt, bald den Armen spielt; bald möchte er in Rom huren, bald in Athen philosophieren,

Vertumnis, quotquot sunt, natus iniquis.

Das ist das Motto zum *Neveu*. *Vertumnus* (mit *verto* zusammenhängend) ist der wandelbare Gott der Jahreszeiten, «ein italischer Proteus» (KIESSLING-HEINZE), dann die Bezeichnung des Unbe-

[1] Anspielung auf Horaz *Epi.* II 1.

[2] Auch *Le Père de famille* (*Ars poetica* 156f.), *Le Fils naturel* (ib. 363ff.), *De la poésie dramatique* (ib. 348f.). – Eine Anspielung auf Horaz findet sich Bd. VI 44.

[3] In ähnlichem Sinne sagt Horaz *Sat.* I 3, 9 *nil aequale homini fuit illi* von dem verschrobenen Sänger Tigellius.

ständigen selbst. Der Tor, dessen Gebrechen die *inaequalitas* ist, verdankt diesen Defekt gleichsam den ungnädigen Vertumnusgottheiten, in deren Zeichen er geboren ist[1]. Davus entblödet sich nicht, seinen Herrn Horaz auch zu den Toren zu rechnen: «Lobst du nicht die frugalen Sitten der Vorzeit und möchtest doch um keinen Preis dorthin zurückversetzt werden? Du machst selbst nicht Ernst mit deiner Überzeugung. In Rom sehnst du dich nach dem Landleben, aber auf dem Lande schwärmst du von der Stadt. Wenn du nicht eingeladen bist, lobst du dein kärgliches Kohlgericht. Aber du schlemmst nur gar zu gern bei deinen reichen Gönnern. Du liebst die Frau eines andern und bist ihr Sklave, ich begnüge mich mit einer Dirne. Wo ist da der Unterschied? Du willst mein Herr sein und bist doch der Sklave so vieler Dinge und Menschen, von denen die Befriedigung deiner Wünsche abhängt. Von ihnen wirst du hin- und herbewegt wie die Marionette an der Schnur:

81 *Tu, mihi qui imperitas, alii servis miser atque*
Duceris ut nervis alienis mobile lignum.

Wer ist frei? Nur der Weise!»

Das ist der Aufbau der horazischen Satire. Vergegenwärtigt man sich den Inhalt des *Neveu de Rameau*, so wird der innere Bezug sofort deutlich. Man bemerkt die Ähnlichkeit zwischen dem Sklaven Davus, der die Narrenfreiheit der Saturnalien ausnützt, und dem Parasiten Rameau, dessen *inaequalitas* gleich zu Anfang als Hauptzug seines Wesens betont wird: *c'est un composé de hauteur et de bassesse, de bon sens et de déraison ... Quelquefois il est maigre et hâve ... Le mois suivant, il est gras et replet ... Aujourd'hui en linge sale ... Demain poudré, chaussé, frisé ...* (*Werke* V 388). Man vergleiche dazu die Charakteristik des Sängers Tigellius bei Horaz *Sat.* I 3. Von ihm heißt es Vers 17f. *nil fuit unquam sic impar sibi;* von Rameaus Neffen: *rien ne dissemble plus de lui que lui-même* (V 388). Der Begriff der *inaequalitas* hat Diderot vielleicht auch bei der an Rameau gerichteten Bemerkung vorgeschwebt: *Je rêve à l'inégalité de votre ton tantôt haut, tantôt bas* (V 455). Aber diese Ähnlichkeit zwischen Davus und Rameau ist nicht alles. Wichtiger scheint mir, daß das Grundthema – Gegenüberstellung des durch Not, Bedürfnisse, Lüste, Leidenschaften versklavten Toren und des bedürfnislosen, darum allein freien Weisen – in beiden Werken identisch ist. Der Versklavung des Menschen unter seine Wünsche entspricht bei Diderot das Thema: *l'homme nécessiteux ... passe sa vie à prendre et à exécuter des positions.* Und dem Marionettenvergleich des Horaz entspricht das Thema der Pantomime mit dem Abschluß: *il y a pourtant un être dispensé de la pantomime, c'est le philosophe qui n'a rien et ne demande rien.* Marionette und Pantomime – beide Bilder entstammen dem Kreise der Schauspielmetaphern (oben S. 146). Der Marionettenvergleich ließ sich bis auf Platon zurückverfolgen, der ganze Metaphernkomplex wurde dann Gemeingut der kynischen Diatribe, aus der er auch in Horaz eingedrungen sein dürfte. Daß Diderot das verwandte Bild von der großen Pantomime des Lebens dafür einsetzte, hängt damit zusammen, daß die Pantomime – worunter er aber meist, im Gegensatz zum deutschen Sprachgebrauch, die den Vortrag des Schauspielers begleitende Gestik und Musik versteht – Diderot im Zusammenhang mit seiner Dramaturgie lebhaft beschäftigte: ein Kapitel seiner Schrift *De la Poésie dramatique* ist ihr gewidmet (*Werke* Band VII 377ff.) und ein selbständiger Aufsatz (VIII 458ff.). Rameaus Neffe selbst ist nicht nur, und vielleicht, nach Diderots Ansicht, nicht in erster Linie Musiker: er ist mindestens ebensosehr ein Virtuose der – hier allerdings wortlosen – Pantomime. Er ist der geborene, der geniale Imitator: und alle Kunst ist nach Diderots Überzeugung *imitatio naturae.* Insofern ist der Neffe nicht nur feiler Parasit, sondern auch eine hoch-

[1] *Vertumnus* ist in den Plural gesetzt, «als seien die verschiedenen Erscheinungsformen der Gottheit ebensoviel selbständige göttliche Persönlichkeiten» (KIESSLING-HEINZE). *Vertumnis iniquis nasci* ist soviel wie unter einem «Unstern» geboren sein. Auf Diderots Frage an Rameau, warum er es bei so großer musikalisch er Begabung zu nichts gebracht habe, zeigt Rameau zum Himmel mit den Worten: *Et l'astre! l'astre!* Als die Natur ihn geschaffen, habe sie Grimassen geschnitten (*Werke* V 475).

begabte Künstlernatur, die an eigenen Fehlern, aber auch an der sozialen Ungerechtigkeit zugrunde gegangen ist. Das Ich des Dialoges aber ist *Denis le Philosophe*[1], der sich gern Diogenes nennen ließ und dessen Namen auch hier nennt: *Diogène se moquait des besoins* (484). Der kynische Weise bedarf nur der Natur. Und an wen wendet sich der Wilde? *à la terre, aux animaux, aux poissons, aux arbres, aux herbes, aux racines, aux ruisseaux* (484). Der Musterwilde aus Tahiti, dem wir im *Supplément au Voyage de Bougainville* begegnen, und Diogenes sind zwei Ausformungen des Lebensideals, das den Philosophen Denis das würdigste dünkte und das allein zur inneren und äußeren Freiheit führt. So hatte Horaz gedacht und gedichtet, und das Aufbauschema – nicht mehr! – der horazischen Satire bot Denis Diderot die Anregung für sein Meisterwerk.

Die Exkurse über Montesquieu und Diderot gehen über die Fragestellung dieses Buches insofern hinaus, als sie keinen Bezug auf das lateinische Mittelalter aufweisen. Aber das Thema des Buches führt organisch zu einer erweiterten Fragestellung: nach dem Verhältnis der europäischen Literatur zu der Latinität aller Epochen. Von den «Epochen der Latinität» hoffe ich an anderer Stelle zu handeln. Ich habe die Arbeiten über Montesquieu und Diderot deshalb unter die Exkurse aufgenommen, weil sie zeigen, daß die moderne Literaturgeschichte Gefahr läuft, in die Irre zu gehen, wenn sie den Boden humanistischer Bildung unter ihren Füßen verliert.

[1] So nennt sich Diderot in *Regrets sur ma vieille robe de chambre*, in welchem Schriftchen ebenfalls der bedürfnislose Weise gepriesen wird. – Eine andere wichtige Stelle findet sich in *Jacques le Fataliste*: *Jacques, vous êtes une espèce de philosophe, convenez-en. Je sais bien que c'est une race d'hommes odieuse aux grands, devant lesquels ils ne fléchissent pas le genou; aux magistrats ...; aux prêtres ...; aux poètes, gens sans principes et qui regardent sottement la philosophie comme la cognée des beaux-arts, sans compter que ceux même d'entre eux qui se sont exercés dans le genre odieux de la satire, n'ont été que des flatteurs* ... (VI 78).

BIBLIOGRAPHISCHE ANMERKUNG
NAMENVERZEICHNIS
SACH- UND WÖRTERVERZEICHNIS

BIBLIOGRAPHISCHE ANMERKUNG

Für die Leser, die der mittellateinischen Literatur fernstehen, gebe ich folgende Hinweise.

Zur ersten Orientierung dient KARL STRECKERS *Einführung in das Mittellatein.* Dritte Auflage, Berlin, Weidmann, 1939. – Französische Übersetzung: KARL STRECKER, *Introduction à l'étude du latin médiéval, traduite de l'allemand par* PAUL VAN DE WOESTIJNE, *Professeur à l'Université de Gand.* Lille (F. Giard) et Genève (E. Droz) 1948. Die Übersetzung empfiehlt sich wegen der bibliographischen Nachträge.

Einen Überblick über die *ganze* mittelalterliche Literatur bis 1350 bietet nur GUSTAV GRÖBER im *Grundriß der romanischen Philologie*, Band II, 1902, 97–432. Das umfassendste und vollständigste Handbuch gab MAX MANITIUS (1858–1933) in seiner *Geschichte der lateinischen Literatur des Mittelalters.* Band I (1911) führt von Justinian bis zur Mitte des 10. Jahrhunderts; Band II (1923) von der Mitte des 10. Jahrhunderts bis zum Ausbruch des Kampfes zwischen Kirche und Staat; Band III (1931, unter PAUL LEHMANNS Mitwirkung) vom Ausbruch des Kirchenstreites bis zum Ende des zwölften Jahrhunderts. – Einen knappen, aber tiefdringenden Überblick über die ältere Zeit bis 1100 gibt J. DE GHELLINCK in seiner *Littérature latine au moyen âge (I. Depuis les origines jusqu'à la fin de la Renaissance carolingienne; II. De la Renaissance carolingienne à Saint Anselme)*, Paris 1939. Dem zwölften Jahrhundert hat der Verfasser eine eigene Darstellung gewidmet: *L'Essor de la littérature latine au XIIe siècle*, zwei Bände, Brüssel und Paris 1946. – Ich darf dazu hinweisen auf meinen Artikel «Eine neue Geschichte der mittellateinischen Literatur» (*Romanische Forschungen* 60, 1947, 617–630), aus dem ich anführe: «Gröbers Übersicht war eine große Bestandaufnahme, ein *catalogue raisonné* der mittellateinischen Literatur. Das dickleibige Werk von Manitius gleicht einem Kellergewölbe, in dem Tausende von Denkmälern unter sachgemäßer Aufsicht magaziniert sind. Pater de Ghellinck hat die wertvollsten Bestände herausgenommen und in einem lichtdurchfluteten Neubau aufgestellt. So ist ein ‚Museum des lateinischen Mittelalters' entstanden, das dem Forscher wie dem Liebhaber Belehrung und Genuß spenden wird. Eine versunkene Welt ist zu neuem Leben erwacht.»

Wer die von mir angeführten mittelalterlichen Texte nachschlagen will, muß sich über die Ausgaben bei MANITIUS unterrichten. Hätte ich sie anführen wollen, so hätte das eine unverhältnismäßige Belastung dieses Buches bedeutet, wovon sich der Leser an Hand folgender Beispiele leicht überzeugen wird.

Seite 47, A. 1 wird Gottfried von Breteuil, *Fons philosophie* zitiert. Bei MANITIUS III 1111 findet man: «Godefrid von Breteuil 777ff.» Schlägt man dort nach, so findet man S. 779: «Ausgabe von M. A. CHARMA, *Fons philosophie. Poème inédit du XIIe siècle.* Caen 1868.»

Seite 49, A. 1 wird zitiert Neckham WRIGHT. MANITIUS III 1132 bietet: «Nequam, Neckam, Beiname Alexanders 784.» Seite 787 findet man die Angabe: TH. WRIGHT, *Alexandri Neckam De naturis rerum libri duo*, London 1863.

Ebenfalls Seite 49, A. 1 wird zitiert: Gottfried von Viterbo *Speculum regum* WAITZ. – Bei MANITIUS III 1111 findet man: «Gotfrid von Viterbo, Kaplan Friedrichs I ... *Speculum regum* 394f.» Dann S. 395: «Ausgabe des *Speculum regum* von WAITZ, *MG. SS.* (d.h. *Monumenta Germaniae historica*, Abteilung *Scriptores*) 22, 21–93.

Seite 145 A. 1 wird zitiert: Guigo *Meditationes* WILMART 1936. Da der letzte Band von MANITIUS 1931 erschienen ist, muß man DE GHELLINCK, *L'Essor*... nachschlagen und findet dort I 205: D. A. WILMART, *Meditationes Guigonis Prioris Carthusiae, Le Recueil des Pensées du P. Guigues, éd. complète accompagnée de tables et d'une traduction* (in: *Etudes de philosophie médiévale*, XXII, 1936).

Vorarbeiten zu diesem Buch bilden folgende Abhandlungen von mir:

Jorge Manrique und der Kaisergedanke in *ZRPh* 52, 1932, 129–151.
Zur Interpretation des Alexiusliedes in *ZRPh* 56, 1936, 113–137.
Calderón und die Malerei in *RF* 50, 1936, 89–136.
Zur Literarästhetik des Mittelalters I in *ZRPh* 58, 1938, 1–50.
Zur Literarästhetik des Mittelalters II in *ZRPh* 58, 1938, 129–232.
Zur Literarästhetik des Mittelalters III in *ZRPh* 58, 1938, 433–479.
Dichtung und Rhetorik im Mittelalter in *DVjft* 16, 1938, 435–475.
Scherz und Ernst in mittelalterlicher Dichtung in *RF* 53, 1939, 1–26.
Die Musen im Mittelalter in *ZRPh* 59, 1939, 129–188.
Theologische Kunsttheorie im spanischen Barock in *RF* 53, 1939, 145–184.
Theologische Poetik im italienischen Trecento in *ZRPh* 60, 1940, 1–15.
Der Archipoeta und der Stil mittellateinischer Dichtung in *RF* 54, 1940, 105–164.
Mittelalterlicher und barocker Dichtungsstil in *Modern Philology* 38, 1941, 325–333.
Beiträge zur Topik der mittelalterlichen Literatur in *Corona Quernea*, 1941, 1–14.
Topica in *RF* 55, 1941, 165–183.
Zur Danteforschung in *RF* 56, 1942, 3–22.
Rhetorische Naturschilderung im Mittelalter in *RF* 56, 1942, 219–256.
Schrift- und Buchmetaphorik in der Weltliteratur in *DVjft* 20, 1942, 359–411.
Mittelalterliche Literaturtheorien in *ZRPh* 62, 1942, 417–491.
Das Carmen de prodicione Guenonis in *ZRPh* 62, 1942, 492–509.
Mittelalterstudien in *ZRPh* 63, 1943, 225–274.
Das ritterliche Tugendsystem in *DVjft* 21, 1943, 343–368.
Dante und das lateinische Mittelalter in *RF* 57, 1943, 153–185.
Zur Geschichte des Wortes Philosophie im Mittelalter in *RF* 57, 1943, 290–309.
Über die altfranzösische Epik in *ZRPh* 64, 1944, 233–320.

ABKÜRZUNGEN

ADB = *Allgemeine deutsche Biographie*, 1875–1912.
A. h. = *Analecta hymnica medii aevi*, ed. G. M. Dreves, Cl. Blume u. H. M. Bannister, Leipzig 1886 ff.
ALMA = *Archivum latinitatis medii aevi (Bulletin Du Cange)*.
A. P. = *Anthologia Palatina* (Griechische Anthologie).
BAE = *Biblioteca de Autores españoles*.
CB = *Carmina Burana*, edd. A. Hilka und O. Schumann. *I. Band: Text. 1. Die moralisch-satirischen Dichtungen*. Heidelberg 1930. – *I. Band: Text. 2. Die Liebeslieder*, ed. O. Schumann. Heidelberg 1941. – *II. Band: Kommentar* [von O. Schumann]. *1. Einleitung. Die moralisch-satirischen Dichtungen*. Heidelberg 1930. – Die in dieser Ausgabe noch nicht herausgegebenen Stücke müssen in der *editio princeps* von J. A. Schmeller (1847 u. ö.) benutzt werden.
Carm. Cant. = *Carmina Cantabrigensia, edidit* Karolus Strecker. *Die Cambridger Lieder, herausg. von* Karl Strecker. Berlin 1926 *(Monumenta Germaniae historica)*.
Cassiodor Mynors = *Cassiodori Senatoris Institutiones, ed. from the Manuscripts by* R. A. B. Mynors. 1937.
Christ-Schmid = Wilhelm von Christs *Geschichte der griechischen Literatur. Sechste Auflage, unter Mitwirkung von* O. Staehlin *bearbeitet von* Wilhelm Schmid. *Zweiter Teil*. 1920–24.
CIG = *Corpus inscriptionum Graecarum*.
CIL = *Corpus inscriptionum Latinarum*.
Cohen = *La «Comédie» latine en France au XIIe siècle. Textes publiés sous la direction de* Gustave Cohen. Zwei Bände. Paris 1931.
Corona quernea = *CORONA QUERNEA. Festgabe*, Karl Strecker *zum 80. Geburtstage dargebracht*. Leipzig 1941.

CSEL = *Corpus scriptorum ecclesiasticorum latinorum* (Wiener Ausgabe lateinischer Kirchenväter).
Dornseiff, *Alphabet* = Franz Dornseiff, *Das Alphabet in Mystik und Magie*. Zweite Auflage. 1925.
Dt. Arch. = *Deutsches Archiv für Geschichte des Mittelalters*. 1937 ff.
DVjft. = *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*.
Faral = Edmond Faral, *Les arts poétiques du XII*e *et du XIII*e *siècles*. 1924.
GGN = *Nachrichten von der Kgl. Gesellschaft der Wissenschaften zu Göttingen*.
GRM = *Germanisch-romanische Monatsschrift*.
Halm = C. Halm, *Rhetores latini minores*. 1863.
Hist. Vjs. = *Historische Vierteljahrsschrift*.
HZ = *Historische Zeitschrift*.
Jacoby *Fr. gr. H.* = Felix Jacoby, *Die Fragmente der griechischen Historiker*. 1923 ff.
Keil = 1. H. Keil, *Grammatici latini*, 1856–1879. – 2. *Las Comedias de D. Pedro Calderón de la Barca ... dadas á luz por* J. J. Keil, Leipzig 1827–1830.
Lehmann *Ps. ant. Lit.* = Paul Lehmann, *Pseudoantike Literatur des Mittelalters*. 1927.
W. Meyer = Wilhelm Meyer, *Gesammelte Abhandlungen zur mittellateinischen Rhythmik*. Band I und II 1905, Band III 1936.
MGH = *Monumenta Germaniae historica*.
MG SS = *Monumenta Germaniae*, Abteilung *Scriptores*.
NA = *Neues Archiv der Gesellschaft für ältere deutsche Geschichtskunde*. 1876 ff.
Paré-Brunet-Tremblay = G. Paré, A. Brunet, P. Tremblay, *La Renaissance du XII*e *siècle. Les Ecoles et l'Enseignement*. 1933.
PQ = Migne, *Patrologiae cursus completus. Series graeca*.
PL = Migne, *Patrologiae cursus completus. Series latina*.
PMLA = *Publications of the Modern Language Association of America*.
Poetae = *Poetae latini aevi Carolini (MGH)*. Band I 1881. – Band II 1884 (beide von E. Duemmler). – Band III 1896 (von L. Traube). – Band IV 1 1899 (von Paul von Winterfeld). – Band IV 2 1923 (von Karl Strecker). – Band V (von Karl Strecker) erschien 1937 ff. unter dem Titel *Die lateinischen Dichter des deutschen Mittelalters*.
RAC = *Reallexikon für Antike und Christentum*, herausgegeben von Th. Klauser. 1941 ff.
RE = Pauly-Wissowa-Kroll, *Realencyclopädie der classischen Altertumswissenschaft*.
RF = *Romanische Forschungen*.
Rom. = *Romania*.
Schanz, Schanz-Hosius = Martin Schanz, *Geschichte der römischen Literatur bis zum Gesetzgebungswerk des Kaisers Justinian*. Neu bearbeitet von C. Hosius unter Mitwirkung von G. Krüger I4 1927, II4 1935, III3 1922, IV 1² 1914, IV 2, 1920.
SP = Th. Wright, *The Anglo-Latin Satirical Poets and Epigrammatists of the Twelfth Century*. 1872.
Stud. med. = *Studi medievali*.
Traube = Ludwig Traube, *Vorlesungen und Abhandlungen* I–III, 1909–1920.
Walter von Châtillon 1925 = *Die Gedichte Walters von Châtillon, herausgegeben und erklärt von* Karl Strecker. I. *Die Lieder der Hs. von St-Omer*. 1925.
Walter von Châtillon 1929 = *Moralisch-satirische Gedichte Walters von Châtillon*, herausgegeben von Karl Strecker. 1929.
Walther, *Streitgedicht* = H. Walther, *Das Streitgedicht in der lateinischen Literatur des Mittelalters*. 1920.
Werner = J. Werner, *Beiträge zur Kunde der lateinischen Literatur des Mittelalters*. Zweite Auflage. Aarau 1905.
ZfdA = *Zeitschrift für deutsches Altertum*.
ZfKG = *Zeitschrift für Kirchengeschichte*.
ZRPh = *Zeitschrift für romanische Philologie*.

NAMENVERZEICHNIS

A

B

C

D

E

F

G

H

N

O

P

Q

R

S

T

U

V

W

SACH- UND WÖRTERVERZEICHNIS

An Index is a necessary implement, and no impediment of a book, except in the same sense wherein the carriages of an army are termed Impedimenta. Without this, a large author is but a labyrinth without a clue to direct the reader therein. I confess there is a lazy kind of learning which is only Indical; when scholars (like adders which only bite the horse's heels) nibble but at the tables which are calces librorum, neglecting the body of the book. But though the idle deserve no crutches (let not a staff be used by them, but on them), pity it is the weary should be denied the benefit thereof, and industrious scholars prohibited the accommodation of an index, most used by those who most pretend to contemn it. THOMAS FULLER

Das folgende Verzeichnis vereinigt einen *index rerum* und einen *index verborum*. Grammatische, rhetorische u. a. Kunstausdrücke sind vollständig verzeichnet (*abbreviatio*, *accessus*, *acumen* usw.). Der *index rerum* berücksichtigt u. a. topoi («abgedroschene Stoffe»), Metaphern (Affe), anonyme Werke (Alexiuslied), Geschichtliches, Wissenschaftskritisches, Diverses (Alcibiades als Frau). Außerdem macht er einige Grundgedanken und Ergebnisse des Buches durch zusammenfassende Stichwörter («Europäisierung der Literaturforschung», «Methodische Richtlinien», «topoi», «Verkennung von topoi» usw.) kenntlich und ergänzt dadurch das Schlußkapitel.

C

D

E

P

Q

R

S

T

U

V

W

Y

Z

INHALTSVERZEICHNIS

